anxa
87-B
17298

BERÜHMTE
KUNSTSTÄTTEN
BAND 9

*

LUISE M. RICHTER
SIENA

*

E. A. SEEMANN
LEIPZIG

8/6

S. K. Wakefield

Siena

Von

Luise M. Richter

Zweite, neu bearbeitete Auflage
Mit 150 Abbildungen

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig
1915

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Vorwort zur ersten Auflage.

Ein längerer Aufenthalt in Siena hatte mir vor mehreren Jahren Gelegenheit geboten, der Geschichte und Kunst dieser mittelalterlichen Stadt eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Ich war mir deshalb wohl bewußt, daß bei der Aufgabe, „Siena als Kunststätte" zu schildern — eine Aufgabe, die in der Folge an mich herantreten sollte — nicht unbedeutende Schwierigkeiten zu überwinden waren. Ist es doch eine geschichtliche Tatsache, daß Siena von der großen Weltstraße, die nach Rom führte, seit alters her abgelegen, auch bis in die neueste Zeit ein verhältnismäßig noch unerforschtes Gebiet geblieben ist.

Diesen Schleier der Vergessenheit zu lüften, den die Zeit über die zahlreichen gotischen Paläste Sienas und seine Kunst gehüllt, ist das nicht reizlose Ziel, das ich mir in den folgenden Blättern gesetzt habe.

Wenn auch jetzt nach vollbrachter Arbeit ich mir nach Menschenart sagen muß, daß, an Raum und Zeit gebunden, ich hinter diesem meinem Ziel zurückgeblieben bin, so fühle ich doch andererseits die Genugtuung, wenigstens einige neue Streiflichter auf eine Kunstentwicklung geworfen zu haben, die stets ihren eigenen Charakter zu bewahren gewußt und zu den ältesten Italiens gehört.

Da die Kunst eines Volkes der Ausdruck seiner Sitten, seiner Gedanken- und Glaubensrichtung zu sein pflegt, ja öfters eng verbunden mit seiner politischen Existenz erscheint, so war es mein Bestreben, soweit mir dies der Raum zuließ, die Kunst Sienas im Zusammenhang mit seiner Geschichte und seiner kulturhistorischen Entwicklung zu schildern.

Neben Vasari, della Valle, Romagnoli, Muratori, Milanesi u. a. waren es die Geschichtswerke von Malavolti, Tomasi, Gregorovius und Davidsohn, sowie die Monographien von Janssen und Cornelius, vor allem aber die Quellenschriften Sienas selbst, aus denen ich für die vorliegende Arbeit Belehrung schöpfte.

Wenn mein Bemühen nicht ganz erfolglos geblieben, so ist es weniger mein, als das Verdienst hochangesehener Fachgenossen, wie A. Lisini, G. Frizzoni, R. Hobart Cust, Prof. Zdekauer, P. Rossi, Rondoni und andere, die teils durch ihre Schriften, teils durch ihren wertvollen Rat, mir hilfreich beigestanden haben. Auch dem liebenswürdigen Volk der Sienesen, in deren Mitte ich über ein Jahr geweilt, bin ich zu großem Dank verpflichtet, denn niemand hat mehr als ich die Wahrheit der Worte empfunden, die den Wanderer vor Porta Camollia in Siena bewillkommnen:

»Cor magis tibi Siena pandit!«
„Weiter erschließt dir Siena ihr Herz!"

Siena, 1900.

Luise M. Richter.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Seit dem ersten Erscheinen dieses Buches vor nunmehr 14 Jahren ist viel über sienesische Kunst geschrieben worden. Ich habe es mir daher zur Aufgabe gestellt, Neuerforschtes, was von besonderem Interesse für meine Leser sein dürfte, in die zweite Auflage zu bringen. Und ganz besonders habe ich es mir angelegen sein lassen, die früher unterschätzten Quattrocentisten von Siena in einem neuen Licht zu beleuchten. Die altsienesischen Ausstellungen im Jahre 1904 in Siena und London haben meinen Studien, die ich in der Zeitschrift für Bildende Kunst 1905 publiziert habe, viel Anregung gegeben. Auch waren mir die verschiedenen Publikationen und Ratschläge kompetenter Fachgenossen wie B. Berenson, Dr. Walter Bombe, R. H. Hobart Cust, Langton Douglas, W. Heywood, Mason Perkins, Paul Schubring, Jacobsen, Kurt Weigelt von großer Hilfe und ganz besonderem Wert.

Inhaltsübersicht.

Seite

1. Lage und Geschichte der Stadt 7

Siena zur Römerzeit; antike Reste S. 7. — Einführung des Christentums S. 11. — Goten und Langobarden S. 13. — Kaiser und Päpste S. 17. — Entwicklung der Städterepubliken in Italien; kirchliche und politische Gewalten S. 19. — Siena im Streit mit Arezzo S. 19, und mit Florenz S. 20. — Kaiser Friedrich I. und Papst Alexander III. S. 24. — Heinrich VI. S. 24. — Die städtische Verfassung und die Verfassungskämpfe S. 26. — Die Schlacht bei Montaperto S. 30. — Familienzwiste; die Salimbeni und Tolomei S. 32. — Die hl. Katharina S. 35.

2. Der Dom und die gotischen Bauwerke 36

Geschichte des Dombaues S. 36. — Der Neubau von 1339 und seine Ruine S. 40. — Die Unterkirche S. Giovanni S. 43. — Die Stirnseite des Doms S. 46. — Taufkapelle und andere Anbauten S. 51. — Das Innere des Doms S. 52. — Marktplatz S. 53. — Gotische Kirchen und Paläste S. 53.

3. Die mittelalterliche Plastik 60

Niccolo Pisano und die Domkanzel S. 60. — Arnolfo di Cambio und Giovanni Pisano S. 61. — Steinmetzzunft in Siena S. 63. — Gotische Grabmäler S. 65. — Tino di Camaino S. 66. — Goldschmiedearbeiten S. 69.

4. Die altsienesische Malerschule 71

Duccio und das Dombild S. 71. — Duccios Vorgänger und Nachfolger S. 72. — Simone Martini S. 86. — Pietro und Ambrogio Lorenzetti S. 95. — Die Quattrocentisten: Andrea di Bartolo S. 109, Domenico di Bartolo und Pinturicchio S. 111, Sassetta und seine Schule S. 113, Giovanni di Paolo und Matteo di Giovanni S. 117, Neroccio S. 119, Francesco di Giorgio S. 122.

5. Jacopo della Quercia und die Frührenaissance 124

Quercias kunstgeschichtliche Stellung S. 124. — Sein Leben und seine Werke S. 125. — Die Fonte Gaja S. 127. — Der Taufbrunnen in S. Giovanni S. 130. — Die Loggia dei Nobili S. 131. — Der plastische Schmuck des Taufbrunnens S. 132. — Florentiner Renaissanceskulpturen in Siena S. 135. — Vecchietta, Neroccio, Federighi, Francesco di Giorgio S. 135. — Cozzarelli und das Kunstgewerbe S. 142. — Die Libreria und die Fresken Pinturicchios S. 145. — Aeneas Sylvius S. 147. — Lorenzo di Mariano und die dekorative Plastik S. 153. — Der Bodenbelag des Doms S. 156. — Majolikatöpferei S. 159.

6. Das Ende der sienesischen Kunstblüte 161

Fungai 161. — Baldassare Peruzzi S. 162. — Sodoma S. 164. — Gemälde seiner Frühzeit S. 166. — Fresken in S. Anna in Creta S. 167. — Fresken in Montoliveto S. 167. — Girolamo del Pacchia S. 170. — Beccafumi S. 172. — Sodomas Fresken in S. Domenico S. 174. — Fresken in S. Spirito S. 178.

7. Das Ende der sienesischen Republik 183

Sachregister 188

Namenregister 191

Abb. 1. Via Galluzza.

Abb. 2. Blick auf Siena von S. Domenico aus.

1. Lage der Stadt. Antike Reste. Geschichtliches.

Der Nordländer, der im Frühling aus dem Süden zurückkehrt, sollte nicht versäumen, ehe er nach Florenz und über die Alpen eilt, einige Tage in Siena, dem italienischen Nürnberg, zu verweilen. Ist es doch noch ein Stück lebendigen Mittelalters, das man hier zu sehen bekommt, doppelt anziehend, wenn Blütenbäume das Stadtbild umkränzen.

Auf drei Hügeln thront Siena, aus deren Mitte, einem Edelstein vergleichbar, der weithin glänzende Marmordom aufragt. Bunt durcheinander ziehen sich um ihn Häuser, Paläste, Kirchen, Türme und Festungsmauern, um die sich Olivengärten wie graugrüne Schleier winden. Zahlreiche, meist enge Straßen durchsetzen das Gewirr dieser Gebäude, oft durch einen mittelalterlichen Rundbogen einen überraschend schönen Ausblick offen lassend. (Abb. 1 u. 2.)

Das Zentrum der Stadt ist von alters her die Piazza del Campo, jetzt Vittorio Emanuele genannt, auf der sich das Rathaus, der Palazzo pubblico, und dessen alles überragender Wartturm, der sog. Mangia, befindet. Strahlenförmig führen von da die verschiedenen Straßen nach den tiefer liegenden Stadttoren, von denen die beiden aus dem 14. Jahrhundert stammenden und mit Fresken geschmückten Porta Romana und Porta Pispini die sehenswürdigsten sind. (Abb. 3 u. 4.)

Von besonderem Interesse ist die Porta Fontebranda. Sie führt ihren Namen nach dem schon von Dante[1]) gerühmten alten Marmorbrunnen, mit dem die älteste

[1]) Inferno XXX, 76. Per Fonte Branda non darei la vista ....

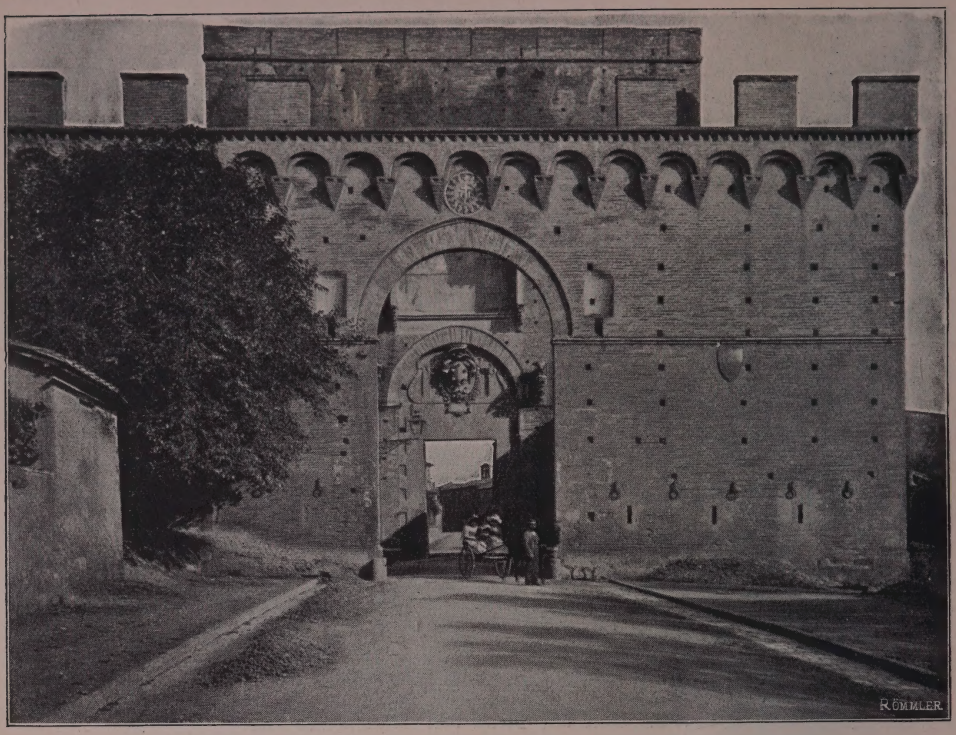

Abb. 3. Die Porta Romana.

Baumeisterinschrift Sienas verbunden ist (Abb. 5). An dem alten Gestein ist heute noch neben der Jahreszahl 1198 der Name Bellamino zu lesen. Auch Boccaccio[1]) und späterhin Alfieri ergehen sich in Bewunderung der romantischen Lage dieser Quelle, an der die heilige Katharina von Siena als Kind Wasser geschöpft hat.

Kaum minder schön gelegen ist die Fonte Ovile (Abb. 6) vor dem gleichnamigen Tore und die nicht weit davon entfernte, in gotischem Stil erbaute Fonte Nuova.

Außerhalb der Stadtmauern schweift der Blick über eine sich weithin erstreckende hügelige Ebene, überall besäet mit Villen, Klöstern und alten Kastellen, über die Zypressen ihre Schatten breiten. Die schönste Ansicht der Umgebung bieten die Höhen der einstigen Festung S. Barbara. Dort sehen wir, nach der wasserreichen Niederung der Maremma hin, den von Pius II. besungenen Monte Amiata sich erheben, rechts daneben, einem Krater ähnlich, den Monte Cervalco, und weiterhin im Westen, an der Stelle, wo die Sonne untergeht, den reich bewaldeten Monte Maggio. Im Nordosten, gegen Florenz hin, erstrecken sich die Gebirge von Chianti und Casentino, im Südwesten, auf steiler Höhe, liegt Siena selbst. Der höchste Punkt der Stadt, Castel vecchio genannt, ist zugleich auch der älteste. Dort steht die alte, jetzt restaurierte Kirche San Quirico auf den Ruinen eines heidnischen Tempels; nicht weit davon, wo einst eine Villa Marc Aurels gelegen haben soll, befindet sich ein alter verfallener Palast, von dessen Zinnen sich auf den Dom herabblicken läßt.

[1]) Io vidi il campo suo, che è molto bello, vidi Fontebranda e Camolia.

Abb. 4. Die Porta dei Pispini.

Siena liegt mitten in dem Lande der alten Etrusker, die wohl auf dem höchsten Hügel, den die Stadt jetzt einnimmt, sich angesiedelt haben mögen, wofür unter anderem die Auffindung von etruskischen Gräbern in der Umgebung spricht.

Ein Mythus erzählt, Siena sei von einem Sohn des Remus, namens Senus, gegründet worden; dieser habe auch das Wappentier Sienas, eine Wölfin mit Zwillingen, dorthin mitgebracht. Historische Erwähnung findet die Stadt bei Plinius, der unter den etruskischen Städten, die zur Zeit des Augustus römische Kolonien waren, auch Siena nennt. Tacitus berichtet in den Annalen von einer römischen Senatssitzung, in der der Senator Manlius Patruito sich lebhaft beklagt, von den Sienesen wenig ehrenvoll behandelt und sogar mit Faustschlägen traktiert worden zu sein. Dies Vergehen, obwohl im römischen Senat erörtert, hatte übrigens keine schlimmen Folgen für die Sienesen. Den Fall der römischen Republik mag ganz Etrurien und mit ihm Siena freudig begrüßt haben und Augustus als Herr und Friedensbringer gepriesen worden sein. Ein altes Zeugnis dafür ist vermutlich die von dem Archäologen Pecci entdeckte Inschrift, die an der linken Seite der Porta Romana eingemauert worden ist. Sie lautet:

SILVANO . SAC.
C. VITRICIUS
MEMOR . VI . VIR
AUGUSTAL.
VO. SOL.

Abb. 5. Fontebranda.

und soll besagen, daß der Denkstein dem Gotte des Landmannes, Silvanus, von einem gewissen Vitricius, der sich vir augustalis nennt und somit dem Dienst des göttlichen Augustus angehörte, errichtet wurde[1]). Ein anderes Inschriftfragment befindet sich in der Via Cavour links um die Ecke des Monte dei Paschi-Palastes: VERO ET VALE, rätselhafte Buchstaben, vielleicht Reste römischer Eigennamen (Severo et Valentiniano oder Valeriano?) in wuchtige römische Mauern, einst Teile des nach Norden gelegenen Stadttors, eingegraben. In gerader Linie führte dies nach dem Südtor, der sogenannten Porta Aurea, wo jetzt der Arco di Sant' Agostino steht. Eine der Viktorien, die einstmals diese „goldne Pforte" schmückten, findet sich in der Accademia di belle Arti in der Nische links vor dem Eingang in den Hauptsaal (Abb. 7). Das östliche Stadttor soll rechts bei der Kirche San Martino gestanden haben, und diesem gegenüber im Westen finden sich in der Via Fontebranda unter dem Rundbogen rechts vom Albergo della Scala Spuren der einstigen Porta Salaia, durch die, wie man sagt, Konradin und später auch Karl VIII. von Frankreich ihren Einzug hielten.

Zwischen diesen vier Toren lag die eigentliche Saena quadrata mit dem sogenannten campus fori, später Piazza del campo genannt. Das Forum aber vermutet man da, wo sich jetzt die kleine Piazza dell' Indipendenza befindet. Ein einsamer Turm des alten Palazzo Balati ragt dort empor, einer von den vielen, die einst Siena aufwies und die bis auf wenige verschwunden sind.

[1]) Seviri augustales = die dem Augusteischen Dienst geweihten sechs Männer.

Man sollte in einer römischen Kolonie, wie es Siena war, mehr römische Altertümer vermuten, als dort bisher gefunden worden sind. Die drei Grazien in der Libreria des Doms (Abb. 8) stammen aus Rom, von der Piazza Colonna, und sind ein Geschenk, das Kardinal Francesco Piccolomini, als Papst Pius III. genannt, seiner Vaterstadt gemacht hat. Die durch den weichen Fluß der Linien ausgezeichnete Gruppe stammt wie die mediceische Venus aus dem 2. Jahrh. v. Chr.

Abb. 6. Fonte Ovile.

Was sonst noch an Antiken in Siena vorhanden ist, will nicht viel sagen. Im Dommuseum sieht man ein unter einem Hause am Domplatz aufgefundenes Sarkophagrelief mit Nereiden und Tritonen, in der Mitte die aus einer Muschel vortretende Büste des Verstorbenen, eine ziemlich gut erhaltene Arbeit aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung (Abb. 9). Auf dem sogenannten Campo all' oro, unweit der Abbazia di S. Giovanni Battista, sind schwarze Mosaiken auf rotem Grunde entdeckt worden, die zur Ausgrabung einer Thermenanlage führten. Dabei kamen allerhand Gerät, als Amphoren, Urnen, Tonlampen, Bronzegefäße, ja sogar Reste von Fresken ans Tageslicht, aber nichts von großer Bedeutung.

Schon von alters her war Siena in drei Terzi (Kreise) eingeteilt. Der erste und älteste der Terzi war der von Castel vecchio, der bei der Porta Aurea endete; der zweite dehnte sich bis zur Porta Salaia hin; der dritte endlich reichte bis zur einstigen Porta Romana in der Via Cavour. Mit dem Wachstum der Stadt entstanden auch weitere Kreise. Der sienesische Historiker Malavolti erzählt, daß Siena um 452 n. Chr. unter dem Vandalenkönig Genserich sich um einen vierten Terzo vergrößert und sich damals schon bis zur heutigen Porta Camollia ausgedehnt habe, nachdem viele Flüchtlinge aus den umliegenden Städten in ihren von den Barbaren gemiedenen Mauern Schutz gefunden hätten.

Es scheint, daß sich Siena zur Kaiserzeit wenig entwickelt hat. Nur spärlich sind die Streiflichter, die um jene Zeit auf seine Geschichte fallen.

Das Christentum wurde nach Siena durch den heiligen Ansanus gebracht,

Abb. 7. Fragment einer Viktoria. Akademie.

der, aus dem edlen römischen Geschlecht der Ariccia stammend, sich seines Glaubens wegen vor Diocletians Verfolgung flüchten mußte. Eine himmlische Vision, die für sein irdisches Dasein freilich verhängnisvoll wurde, führte ihn nach Siena, wo ihm in kurzer Zeit viele Anhänger zufielen. Lisia, zurzeit römischer Gewalthaber der Stadt, ließ ihn in Ketten schlagen und in dem Kastell einkerkern. An dieser Stelle steht jetzt die kleine romanische Kirche S. Ansano. Auch der Ort, wo der Heilige enthauptet wurde, ist durch eine Kirche, Martirio di S. Ansano, einen Zentralbau, bezeichnet. Die Leidensgeschichte des Heiligen bot seit ältester Zeit den Künstlern Sienas Stoff zur Schilderung; Beispiele davon finden sich im Dom, im Palazzo pubblico, an der Loggia dei Nobili und in verschiedenen Kirchen.

Um zu verstehen, welche Mächte der Stadt zu ihrer Blüte verhalfen und ihren Niedergang herbeiführten, muß man sich die Zustände Italiens nach dem

Abb. 8. Die drei Grazien. Libreria des Doms.

Zerfall des römischen Kaiserreichs vergegenwärtigen[1]). Germanische, keltische und andere Völkerschaften überfluteten in immer wiederholten Wellen bald im Norden, bald im Süden das Land. Die Goten setzten sich nach 476 in Besitz des Landes, und unter Theodorich dem Großen erlebte Italien eine Zeit des Friedens und langsam keimender Blüte. Aber die Kämpfe, die nach dem Tode des großen Gotenkönigs (526 n. Chr.) zwischen den Nachfolgern Theodorichs und dem byzantinischen Reiche ausbrachen, zerstörten rasch wieder alle lebendigen Triebe, und die entkräftete, von Hungersnöten und verheerenden Krankheiten heimgesuchte Urbevölkerung wußte nicht, wo sie Recht und Schutz zu suchen hatte. Der Ackerbau lag ganz darnieder, und von Handel konnte bei der herrschenden Rechtslosigkeit und Armut gar nicht die Rede sein. Zwar rafften die Goten sich noch unter

[1]) Wir folgen hier im wesentlichen der lebensvollen Darstellung Davidsohns (Geschichte von Florenz, I. Bd. Berlin 1896), die über die Kultur Toskanas im Mittelalter vielfach neues Licht verbreitet.

tapferen Königen zu heldenmütigem Verzweiflungskampfe auf; aber ihr Schicksal war besiegelt, und als die wenigen, die sich noch um Totila und Teja geschart hatten, besiegt und erschlagen waren, zeigte sich, daß die gotische Herrschaft nichts Bleibendes hinterlassen hatte. Nur wenige Bauten in Ravenna und einige Ortsnamen zeugen noch von den Anfängen einer italo-gotischen Kultur, deren Spuren unter der byzantinischen Herrschaft rasch und für immer erloschen.

Den Goten folgten (568 n. Chr.) die Langobarden, die, vom Norden Deutschlands kommend, neue Wohnsitze in Italien suchten. Unter der Führung ihres Königs Alboin zogen diese wilden, barbarischen Horden herbei, Scharen unterworfener Völker, wie Gepiden, Bulgaren, Sarmaten, Pannonier und Sachsen mit sich führend. Ihr Äußeres schon versetzte die Einwohner Italiens in Schrecken; von den langen Haaren, die in Zöpfen geflochten über das Gesicht hingen und wie Bärte aussahen, oder von ihren langen Schilden (Bardi) führten sie wahrscheinlich den Namen. Sie besetzten und verteilten das Land, ohne nach Recht und Herkommen zu fragen, und drangen bis gegen Rom vor. Aber die alte Kultur, die noch in mannigfachen Traditionen mächtig war, übte langsamen und stetigen Einfluß auf diese neuen Eindringlinge, die weit ungebildeter als die Goten waren. Diese nämlich hatten eine gewisse stolze Absonderung beobachtet, weil sie eine eigene Kultur mitbrachten und daher für neue Kulturelemente weniger zugänglich waren. So kam es, daß die Langobarden sich mit den von ihnen vorgefundenen Bewohnern Italiens rascher mischten. Zwar benahmen sie sich durchaus als rücksichtslose Eroberer; sie respektierten die Majestät des römischen Rechts nicht im geringsten und zwangen die Einwohner, ihre heidnischen Gebräuche mitzumachen; wer sich weigerte, wurde erschlagen. Aber die Eroberer konnten nicht dauernd vom Raube leben, und die Unterworfenen waren die Ackerbauer, die Ernährer der Sieger. Durch die langwierigen, entsetzlichen Nöte war das Land ohnehin schon arg entvölkert, und es schien ratsam, den Nährstand vor weiterer Verkümmerung zu bewahren. So richtete sich von selbst ein friedliches Verhältnis zwischen Siegern und Besiegten ein. Die Langobarden erbauten Burgen mit großen Warttürmen (guardinghi) und erhoben ein Drittel der Erträgnisse des Landes als Tribut. Noch lange nachher galten die Bezeichnungen „Langobardo" und Schloßherr als identisch. Die langobardischen Burgen waren überaus zahlreich und dienten nicht nur als Herrensitze, sondern auch als Zufluchtsorte für Menschen und Vieh, später sogar als Lagerplätze, wenn Einfälle räuberischer Völker, wie Ungarn, Normannen oder Sarazenen drohten.

Streitigkeiten zwischen den neuen Herren und den Altsassen wurden natürlich nach langobardischem Recht geschlichtet, während solche unter den Ureinwohnern nach römischem zum Austrag kamen. Das Recht der Usurpatoren war allerdings nur diesen bekannt; aufgeschrieben wurde es erst 75 Jahre nach der Eroberung in einem verdorbenen Latein, das schon die ersten Keime der künftigen italienischen Sprache enthält. Auch dieser Umstand beweist die beginnende Verschmelzung der Volksstämme.

Mit der wehrlosen, entkräfteten Landbevölkerung waren die Eindringlinge bald fertig geworden; anders stand es mit der geistigen Macht des Christentums, und ihren Vertretern, dem Klerus. Die Religion der Liebe, obwohl durch Miß-

Abb. 9. Römischer Sarkophag. Dommuseum.

bräuche schon damals vielfach entstellt, eroberte ihrerseits langsam die Gemüter der Barbaren. Sie unterwarfen sich den Ideen des Christentums und betätigten dies auch auf mannigfache Weise, durch Gründung von Klöstern und Erbauung von Kirchen. Aber den geistlichen Machthabern gegenüber zeigten sie wenig Botmäßigkeit. Sowohl Gregor II. wie der dritte dieses Namens hatte Not, sich der herrischen Gesellen zu erwehren; ihr Nachfolger Hadrian I. rief in seiner Bedrängnis die Hilfe Karls des Großen an, und der Ruf hatte Erfolg. Der geniale fränkische König kam über die Alpen, unterwarf Italien und wurde von Leo III. am Weihnachtsfeste 800 gekrönt. Als römischer Kaiser setzte er nun statt der bisher schaltenden langobardischen Gastalden fränkische Grafen ein. In Siena nennt man als die ersten Lehnherren des Kaisers Adelrico und Adelgiso; einige sienesische Adelsfamilien leiten ihre Abstammung von den fränkischen Grafen und Baronen ab.

Der Römerzug Karls und seine nachherige Krönung zum römischen Kaiser war für die Geschichte Italiens und Deutschlands ein überaus folgenschwerer Schritt. Durch die päpstliche Weihe war die fränkische Herrschaft in Italien beglaubigt und wurde als ein Recht der Krone von allen späteren deutschen Königen angesehen. Aber was durch Karl erobert worden war, mußte immer von neuem erkämpft werden; die Herrschaft über Italien galt in dem Lande nicht als rechtmäßig verliehen, wenn der oberste Herr der Christenheit den weltlichen Herrscher nicht salbte und krönte. Die Nachfolger Karls waren schwache Fürsten, die Leos III. dagegen meist kraftvolle Naturen, die die Krönung, die der Kaisermacht Legitimität verlieh, gelegentlich verweigerten. Sie mußte dann neu errungen oder erkauft werden. Hundert Jahre nach der ersten Krönung wird denn auch schon weidlich um die italienische Königs- und die römische Kaiserkrone gefeilscht.

Die ersten drei Ottonen waren als Zuchtmeister Italiens den Päpsten hochwillkommen; als aber die Ordnung leidlich hergestellt war, breitete sich der Zwiespalt vor. Noch Heinrich III. nahm sich sein Recht mit starker Hand; aber schon der Vierte dieses Namens rang gewaltig mit seinem Gegner und ging nach Kanossa, wo er unter demütigenden Bedingungen vom Banne losgesprochen wurde. Durch seine Unterwerfung zwang er Gregor VII., den gewaltigen Kampf zu unterbrechen und Waffenstillstand zu gewähren. Heinrich V., der Italien von Jugend auf

kannte, wußte was not tat; mit etwa 30000 Gewappneten kam er über die Alpen, warf nieder, was sich ihm entgegenstellte, und nach dem Fall Novaras wagte keine Stadt mehr Widerstand. Vor Florenz schlug der Kaiser ein unübersehbares Zeltlager auf; nachts ließ er vor jedem Zelte eine Fackel oder ein Licht entzünden, und diese grandiose Illumination seiner Macht versetzte die Italiener in gewaltigen Respekt. Mit den verschiedensten Mitteln versuchten die deutschen Herrscher sich Italiens dauernd zu bemächtigen, indem sie bald an dem Papste, bald an den Feudalherren, bald an den Städten eine Stütze suchten und mit Versprechungen die einen gegen die andern ausspielten. Durch Milde, durch Strenge, durch Privilegienverleihung oder Entziehung, endlich auch durch Heiratspläne suchten sie für ihre fortwährend ins Schwanken geratende Herrschaft festen Boden zu gewinnen. Das letztgenannte Mittel hatte schon Otto I. im Jahre 951 angewandt, als er Adelheid, die Witwe König Lothars, aus dem Kerker befreite und zur Gemahlin erhob. Später suchte Heinrich VI., der düstre Sohn Friedrich Barbarossas, durch seine Heirat mit Konstanze, einer sizilischen Königstochter, in Süditalien festen Fuß zu fassen. Aber es war vergeblich. Der Haß gegen die Deutschen mehrte sich, weil sie die Wirrnisse Italiens auch bei den besten Absichten vermehrten. Vollends Naturen wie Heinrich VI. mußten Empörung wachrufen. Eine Verschwörung sizilischer Barone gegen ihn warf Heinrich mit den grausamsten Strafen nieder; einem der Großen, der nach der Krone Siziliens getrachtet hatte, ließ er in entsetzlichem Hohn eine glühende Krone aufs Haupt nageln. Wilderes hat der Sänger der göttlichen Komödie nicht ersinnen können. Als der Grausame 1197 starb, wurde auch der Traum der universellen Kaisermacht zu Grabe getragen. Denn alle späteren Versuche bewiesen mehr und mehr die völlige Unlösbarkeit des Problems, obwohl die Sphinx Italien noch manches Opfer forderte. Zwar spricht Dante noch ums Jahr 1300 von einem Idealkaiser und konstruiert seine Umrisse, als sich der ritterliche Heinrich von Luxemburg eben anschickte, den erfolglosen Versuch noch einmal zu machen. Den Realpolitikern Italiens erschien aber das Unternehmen schon als ein Anachronismus.

So zieht sich durch das ganze Mittelalter Italiens ein lärmendes Gewirr von Kämpfen aller gegen alle. Einzelne fechten mit Einzelnen, Familien leben mit Familien in Fehde, Nachbarschaften kämpfen mit Nachbarn, ein Stadtviertel führt mit dem andern Krieg, die Städte ringen miteinander, stehen einzeln und in Gruppen wider die Feudalherren und Markgrafen, wider Bischöfe, Kaiser und Papst zusammen. Und überall war Recht und Unrecht wie ein dichter Knäuel verschlungen und schier unlöslich. Uralte Ansprüche wurden verfochten, räuberischen Besitz suchte man durch Mittel erlaubter und unerlaubter Art zu stützen. Siena hatte z. B. die Gewohnheit, eine Eroberung durch eine Schenkung beglaubigen zu lassen, die erzwungen war, aber als freiwillige erscheinen sollte. Die ursprünglichen Abgaben wurden durch willkürliche Auflagen vermehrt und die erzwungenen Gerechtsame mit Gewalt aufrecht erhalten, so daß man später zwischen „gerechten“ und „ungerechten“ Mißbräuchen unterschied. Familienstreitigkeiten vererbten sich von Geschlecht zu Geschlecht; der Nachbar mußte für den Nachbar einstehen, ja sogar den Sohn des Nachbars suchte man in Anspruch zu nehmen, wo es sich um Lösegeld oder Sühne handelte. Gemeinsame Interessen führten zu Bündnissen und Vereini-

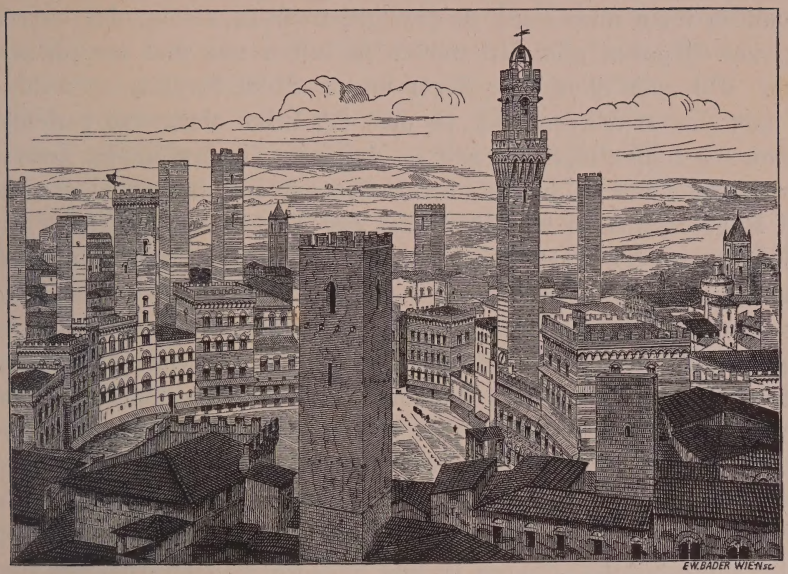

Abb. 10. Der Marktplatz von Siena um die Mitte des 14. Jahrhundert (Rohault de Fleury).

gungen aller Art. Besonders charakteristisch sind in dieser Hinsicht die Turmgenossenschaften, deren Mitglieder Eigentümer eines oder mehrerer jener festen Türme waren, die zu Verteidigungszwecken dienten. Diese Vereinigungen hatten feste Satzungen; kein Mitbesitzer eines Turms durfte z. B. die Ehe mit einem Mädchen eingehen, das einer feindlichen Turmgenossenschaft angehörte. Solcher Türme hatte Siena im Mittelalter eine große Zahl; in Rom zählte man 900, in Spoleto gegen hundert. Die Städte sahen aus wie eine Vereinigung von Kastellen und waren in der Tat Festungsbündel; brach in der Stadt ein Aufruhr aus, so wurden Ketten gezogen, Barrikaden gebaut, die Angreifer stürmten und von den Türmen hagelte es Geschosse, die von Menschenhand oder von Schleudermaschinen in Bewegung gesetzt wurden. (Abb. 10.)

Die deutschen Könige, die nach Rom zogen, um die Kaiserwürde heimzubringen, lagen oft genug mit ihren eigenen Lehnsherren ebenso wie mit den Gewalthabern im Streit, die hier und da über Stadt und Land die Herrschaft an sich gerissen hatten. Beide hatten ein Interesse an der Schwächung der Kaisermacht und leisteten ihr bald offen, bald heimlich Widerstand. Die Städte, durch Handel und Gewerbefleiß wohlhabend geworden, strebten nach Selbständigkeit und Machterweiterung. Sie waren die natürlichen Feinde der Burgherren, die die Straßen sperrten und Zölle erhoben. Auch den Klöstern in ihrer Nähe waren sie nicht hold, wenn diese ihrer Machtsphäre zu nahe rückten. Aus diesen einander widerstrebenden Elementen ergaben sich die verschiedenartigsten Gruppierungen und Bündnisse, die zwar mit heiligsten Eiden beschworen, aber nur so lange gehalten wurden, als es der einen Partei zweckmäßig erschien. Bald wandte sich eine Stadt dem Kaiser, bald dem Papste zu; sie brachte Geld herbei und stellte Truppen. Dafür erhielt sie vielfältigen Lohn, Privilegien, Gerechtsame, Immunitäten; streitige Gebiete werden ihr zu- und den Feinden abgesprochen, die natürlich bei nächster Gelegenheit wieder

mit Gewalt in ihren alten Besitz zu gelangen trachten; Münzrechte werden ihnen verliehen, von Abgaben aller Art werden sie befreit und was der schönen Dinge mehr sind. Oft auch ist in einer Stadt innerer Streit darüber, an welche höhere Gewalt man sich anschließen oder ob man sich lieber abwartend verhalten solle; konnte man sich nicht einigen, so gab es Aufläufe, Straßenkämpfe, Feuersbrünste. War der innere Streit geschlichtet, der Kaiser wieder fortgezogen, oder hatte ein Kardinal Ruhe gestiftet, so war für einige Zeit Friede; aber die Keime zu neuem Streit schwirrten in der Stadt umher und um das Weichbild; es gab immer etwas zu erobern, zu verteidigen, zu rächen.

Es ist ein geradezu staunenerregendes Schauspiel, das uns die aufstrebenden Städterepubliken Italiens, Pisa, Genua, Florenz, Lucca, Siena und andere, bieten, wie sie trotz aller Wirrnisse, trotz des fortwährenden Widerstreits miteinander erstarken und mit einer Unermüdlichkeit ohnegleichen sich wehren oder angreifen. Ebenso interessant ist es, zu sehen, wie nach und nach die kleinen Gewalthaber, die Herren der Kastelle, verschwinden. Sie belästigten den friedlichen Verkehr und nahmen, wenn sie konnten, ganze Wagenzüge weg; eines Tages aber erschienen die Städter vor der Burg, brachen sie und schleiften die Mauern. Ging das nicht an, so wurden die Herren erst ausgehungert, dann durch Eide und Pergamente verpflichtet; eine beliebte Bedingung war, daß sie in Friedenszeiten einen, in Kriegszeiten drei Monate in der Stadt zu wohnen hatten und am Tage des Schutzpatrons der Stadt eine geweihte Kerze bringen mußten, als Symbol der Abhängigkeit. Aber auch aus freien Stücken wohnten viele dieser Burgherren in den Städten; denn das Leben daselbst war natürlich viel unterhaltender als das Hausen auf einsamem Kastell. Man bemerkt eine wachsende Verschuldung dieser Magnaten, die ihre Zeit mit Jagd und Kriegsspiel hinbringen; die Gefälle, die sie mit Recht oder Unrecht beanspruchen, werden nach und nach verpfändet oder geschmälert. Durch Gewaltsamkeiten aller Art suchen die kräftigeren unter ihnen sich dann wohl neue Einnahmequellen zu verschaffen; aber diese Versuche haben selten dauernden Erfolg.

Unter den Kämpfen, die Siena mit den Nachbarstädten auszufechten hatte, sind zwei besonders bemerkenswert und bezeichnend für den Wirrwarr, der durch die sich kreuzenden Interessen der großen und der kleinen, der geistlichen und der weltlichen Machthaber in Italien herbeigeführt wurde.

Der erste ist der Streit mit Arezzo. Er datiert aus langobardischer Zeit (715 ergeht die erste Entscheidung) und dauert volle fünf Jahrhunderte. Bei der Verteilung und Begrenzung der Gerichtsbezirke war ein beträchtlicher Teil des Gebiets, das unter der geistlichen Oberhoheit des Bischofs von Arezzo stand, von den Langobarden der richterlichen Gewalt von Siena unterstellt worden. Es mußte notwendig zu Streitigkeiten führen, daß in demselben Gebiete der Gastalde von Siena die weltliche und der Bischof von Arezzo die kirchliche Gewalt ausübte. Denn der Sieneser Bischof erhob sogleich den Anspruch darauf, das geistliche Regiment in jenen Pfarrbezirken auszuüben, und machte seine Schäflein mobil. Der damalige Gastalde von Siena, namens Godobert, wurde 711 bei dem Streit der Gemeinden erschlagen; sein Nachfolger Warnefried betrieb den Krieg um so erbitterter. Vier Jahre später entschied König Luitprand die Sache unter Zuziehung

von vier Bischöfen zugunsten von Arezzo. Unter Aufwendung beträchtlicher Geldmittel war auch in dieser Sache die Entscheidung des päpstlichen Stuhls angerufen worden. Nach wenig Jahrzehnten lodert der Hader wieder auf. Gauspert, Gastalde von Siena, facht im Jahre 751 die Flamme von neuem an. Hundert Jahre später, als Ludwig II. zum Kaiser gekrönt wurde, gab dieser und Papst Leo IV. abermals einen Urteilsspruch in der Sache ab, diesmal zugunsten Sienas. Aus einer Urkunde des Papstes Nikolaus II. im Jahre 1059 geht hervor, daß die große Kirchenversammlung von 1055, der Papst und Kaiser sowie 120 Bischöfe beiwohnten, sich wiederum mit der Streitfrage zu befassen hatte. Johannes von Siena verlangte die Herausgabe der streitigen 18 Pfarrbezirke; aber eine Entscheidung scheint die Synode nicht getroffen zu haben, denn Papst Victor II. besuchte einige Zeit später die Gegend, um den Streit durch einen Machtspruch zu beenden. Das geschah denn auch; der Gemeinde von Arezzo, die sich in Besitz des Gebietes gesetzt hatte, wurde das Recht darauf zugesprochen, und der Papst legte dem Bischof von Siena „ewiges Stillschweigen" in der Sache auf. Keine zwei Jahre aber dauerte es, so wurde der Streit abermals entschieden, und zwar diesmal von Nikolaus II. zugunsten Sienas, wo er zum Pontifex gewählt worden war. Es schien, der Streit sollte endgültig ausgetragen werden, als Kaiser Heinrich IV., der die Sienesen empfindlich strafen wollte, ihnen auch die weltliche Oberherrschaft über jene Gebiete absprach. Papst Alexander II. hob dann das Urteil seines Vorgängers Nikolaus wieder auf.

Aus welch törichten Anlässen immer wieder neue Fehden entbrannten, ergibt sich aus dem Bericht eines sienesischen Geistlichen über den Versuch, die Gebeine des Märtyrers Ansanus fortzuschaffen. Die Vorsehung habe von Ewigkeit her bestimmt, meinte der fromme Mann, daß der Leichnam des Dulders Ansanus einstmals nach Siena, als der ihm gebührenden Ruhestätte, übertragen werde. Es kamen aber etliche von den Nachbarn „wie Diebe und Räuber zusammen, um die heiligen Reliquien mit sich fortzuschleppen". Ansanus lag in Dofana an der Arbia bestattet; die Kirche, die sich über seinem Grabe erhob, zählte mit zu den streitigen Dingen. Da nun Alexander II. den Aretinern das Gebiet zugesprochen hatte, so ist anzunehmen (was die Quelle nicht berichtet), daß es Aretiner waren, die sich des kostbaren Schatzes zu bemächtigen suchten. Die Ritter von Siena schlugen aber die Schatzgräber in die Flucht, Geistlichkeit und Volk von Siena eilte herbei, und die Gebeine des Heiligen wurden am 6. Februar 1108 nach der Stadt gebracht. Das wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht Heinrich IV. damals die Sienesen begünstigt hätte.

Die schwankende Politik der Päpste, die, je nachdem es Vorteil zu bringen schien, bald diesem bald jenem Teil recht gaben, trug dazu bei, den Groll der Benachteiligten zu schüren. Völlig ruhiger Besitz war der Stadt Arezzo nicht beschieden gewesen, aber man hatte ihn doch behauptet, bis Gualfred von Siena wieder einmal die Anwesenheit des Papstes Calixt II. in der Stadt und den glänzenden Empfang, den man ihm bereitet, ausnutzte, um den heiligen Vater an die Einlösung seines Versprechens zu mahnen, daß er die Ehre der Stadt erhöhen und ihren Vorteil wahren wolle. Calixt willfahrte. Die Klage Sienas wurde in Rom

anhängig gemacht; man lud den Bischof Guido von Arezzo vor. Der Bote, der den Abwesenden nicht antraf, kehrte spornstreichs nach Rom zurück, und alsbald erfolgte ein schleuniger Spruch zugunsten Sienas. Vergeblich jammerte der zu spät herbeigeeilte Aretiner, daheim werde man ihn in Stücke reißen; vergeblich schlug er eine Auswahl von Gottesgerichten gefährlicher und ungefährlicher Art vor: der Sienese hatte kein Ohr dafür und kehrte im Triumph nach Hause zurück, wo heller Jubel herrschte, und wo man sofort daran ging, sich der Bezirke wieder zu bemächtigen. Inzwischen aber verhandelte Kardinalbischof Petrus, einer der Unterzeichner der Bulle, schon wieder mit der Gegenpartei und erklärte dem untröstlichen Bischof, „die Belehnung sei ja nur vorbehaltlich der Gerechtsame der Aretiner Kirche geschehen; wenn man wolle, so würde von Rom nach Siena geschrieben und der Rechtsstreit müsse wieder begonnen werden." Das ließ sich Bischof Guido nicht zweimal sagen; von neuem begann der unendliche Kampf. Calixt, der Gönner Sienas, war gestorben, und das Urteil seines Nachfolgers, Honorius, war das genaue Gegenteil des vor Jahresfrist gefallenen Spruches. Der Grimm der Sienesen stieg aufs höchste, und mit Gewalt mußten die Aretiner die Gebiete wieder erobern; eine langwierige Fehde entspann sich, bei der feindliche Burgherren und die alte Widersacherin Sienas, Florenz, beteiligt waren.

Folgenschwerer war der Streit Sienas mit Florenz. Beide Städte suchten aus den Wirren, die die sogenannte Mathildische Erbschaft im Gefolge hatte, für sich Vorteil zu ziehen. Die reiche und mächtige Markgräfin von Tuscien, wie damals Toskana genannt wurde, Mathilde, auf deren Schlosse in Kanossa Heinrich IV. sich vor dem Papste demütigte, hatte ihre ausgedehnten Besitzungen der Kirche vermacht. Um diese Besitzungen entspann sich seit ihrem Tode (1115) bis auf Otto IV. ein fortwährender, nur von wenigen Friedensjahren unterbrochener Ringkampf zwischen päpstlicher und kaiserlicher Gewalt. Die weltliche Macht suchte mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln ihre Lehnsherrschaft gegen die Ansprüche der Kirche zu behaupten, und die Städte benutzten die Verlegenheit des einen oder die Schwäche des andern Gegners, um für das Gewicht, das sie in die Wagschale zu werfen hatten, einen möglichst hohen Preis herauszuschlagen, namentlich aber ihr Landgebiet auszudehnen und sich ihre Rechte auf die dem Landadel abgerungenen Besitzungen verbriefen zu lassen.

Mit der Ausdehnung ihrer Machtsphäre gerieten die benachbarten Städte mit der Zeit hart aneinander. Es entstanden Reibungen und aus den Reibungen ein Kampf mit den Waffen, der bald zugunsten des einen, bald zugunsten des andern Gegners sich wendete und dann mit einem niemals ernst gemeinten Frieden abzuschließen pflegte. Gefördert wurden die Feindseligkeiten der Städte durch die Interessenpolitik der Geistlichkeit, der Bischöfe und Klöster, und durch die um ihren Besitzstand besorgten Grafen und Barone. Das Kastell Vignale gehörte zur Diözese Siena, unterstand also in kirchlicher Hinsicht dem dortigen Bischofe, es lag aber in der Grafschaft Florenz. Dies Verhältnis zu ändern, zogen die Florentiner ins Feld und eroberten die Burg 1129. Bei dieser und andern Gelegenheiten trotzten sie den kirchlichen Gewalten, was zur Folge hatte, daß die Stadt wiederholt mit dem Interdikt belegt wurde. Neun Jahre später wird zum ersten Male der Ver-

such gemacht, die toskanischen Städte, ebenso wie Genua, das mit Pisa verfeindet war, unter einen Hut zu bringen. Die Zusammenkunft der Konsuln in San Genesio schien vielversprechend; das wirkliche Ergebnis war aber gleich Null. Zwei Jahre später (1140) erscheint Florenz im Bunde mit dem kaiserlichen Markgrafen Ulrich von Attems gegen Siena, wo die päpstliche Partei zurzeit die Oberhand gewonnen hatte. Die Florentiner mit den kaiserlichen Soldtruppen vereint, überfielen das sienesische Gebiet, rückten bis unter die Mauern der Stadt, begnügten sich aber mit dem Niederbrennen der Vorstadt und zogen aus bisher unaufgeklärten Gründen wieder ab.

Bei den Zwistigkeiten zwischen den beiden rivalisierenden Städten spielten um diese Zeit die Grafen Guerra eine wichtige Rolle. Graf Guido, der erste dieses Namens, war der Adoptivsohn der Markgräfin Mathilde; den Namen Guerra soll er durch Kriegsruhm gewonnen haben. Er war ebenso wie sein Sohn Guido II. ein Parteigänger des Kaisers. Möglich, daß die ihm durch die Mathildische Schenkung entgangene Erbschaft nicht ohne Einfluß auf seine politische Haltung gewesen ist. Kurzum, wir finden Guido II. im Jahre 1145 im Bunde mit den Sienesen gegen Florenz, das sich in Besitz der an das Stadtgebiet angrenzenden Ländereien des Grafen zu setzen trachtete. Der erste Schritt dazu war ein Überfall der Burg Monte di Croce. Das Unternehmen mißglückte, da die Florentiner genötigt waren, sich gegen die inzwischen in ihr Gebiet eingedrungenen Heerhaufen der Sienesen zu wenden, die am Monte Maggio (Juli 1145) in die Flucht geschlagen wurden. Im folgenden Jahre wurde die Burg abermals von den Florentinern berannt; sie zogen aber diesmal den kürzeren. Dasselbe Spiel wiederholt sich 1146, endet zwar mit der Eroberung der Burg, führt aber infolge einer Niederlage, die die Sienesen den Feinden am Monte Rinaldi im Chiantithal beibringen, zu einem durch Bevollmächtigte Kaiser Konrads III. vermittelten Frieden. Indes hielten die Florentiner keine Ruhe und benutzten die Abwesenheit des Grafen, der sich dem zweiten Kreuzzuge angeschlossen hatte, 1148 zu einem neuen Anschlage gegen Monte di Croce, das denn auch in ihre Hände fiel und gründlich zerstört wurde. Für den Friedensbruch traf Florenz der Bannfluch des Papstes Eugen III., eines geborenen Pisaners, und über fünf Jahre trug die Stadt das Interdikt, freilich ohne daß dadurch die Zähigkeit der Bürgerschaft in der Verfolgung ihrer Ziele gebrochen worden wäre. Sie trotzte dem Zorn des Papstes wie der kaiserlichen Gewalt, die sich wenige Jahre darauf mit der Thronbesteigung Friedrichs I. Barbarossa (1152) in Italien mehr als je fühlbar machte. Das wieder aufgebaute Kastell Monte di Croce wurde 1153 abermals von den Florentinern von Grund aus zerstört; abermals erhob es sich aus seiner Asche und kam erst fünfundsiebzig Jahre später in dauernden und unangefochtenen Besitz der Florentiner.

Die Burg Marturi mit dem berühmten Kloster gleichen Namens — wo nebenbei bemerkt eines der interessantesten Erzeugnisse der frühtoskanischen Malerei, ein Gebetbuch des Abtes Johannes, entstanden sein soll — war für die Florentiner nicht minder begehrenswert als Monte di Croce, da sie hart an der Grenze des Stadtgebietes auf einem Hügel über dem Elsafluß lag. Auch hier besaß Graf Guerra Hoheitsrechte, um die 1155 der Kampf entbrannte. Der Graf,

der den neuen Kaiser Friedrich Barbarossa zur Krönung nach Rom begleitet hatte, konnte das Schicksal der Burg nicht wenden. Sie wurde von den Florentinern erobert und, nachdem die Bewohner des zugehörigen Fleckens vertrieben waren, mit diesem vollständig vernichtet. Den Verlust zu ersetzen hielten die Sienesen mit dem Grafen Guido Rat und faßten den Entschluß, auf einem benachbarten Berggipfel eine neue befestigte Stadt zu gründen. Man muß sich der Billigung Barbarossas, der damals ganz in der Nähe weilte, versichert haben; aber um unangenehme Erörterungen mit den Nachbarn zu vermeiden, wurde dem Wolf ein Schafpelz umgehängt. Das geplante Unternehmen zu bemänteln, schenkte Graf Guido den fraglichen Hügel dem Papste Hadrian IV., angeblich nur, um eine Kirche darauf erbauen zu lassen. Der Papst nahm das gottgefällige Werk an und ermächtigte den Bischof von Siena, geistliche Hoheitsrechte daselbst auszuüben. Durch Arealtausch wurde das Gebiet erweitert, Kirche und Straßen wuchsen rasch in die Höhe, und bald verpflichteten sich die Einwohner von Podium Bonizi (= Poggibonsi), durch Eidschwur, das Gebiet gegen jedermann mit Ausnahme des Grafen Guido, zumal aber gegen die Florentiner, zu schützen, und den Sienesen Hilfe zu leisten. Den Grund und Boden hatte der Graf inzwischen der Stadt Siena abgetreten; nun wurde noch die alte Landstraße versperrt und eine neue durch die Stadt gelegt, eine Zollstätte errichtet, kurzum ein Keil in das Florentiner Gebiet getrieben. Wutentbrannt rückten die Florentiner im Jahre 1156 vor Poggibonsi, fanden aber die Feinde gut vorbereitet; es gab einen blutigen Zusammenstoß, doch blieb Siena Sieger.

Von dem Grafen des Sieneser Komitats, Paltonerius, erhielt Papst Hadrian als Lohn für seine Mithilfe die Burg Monticello im Süden Sienas zugewiesen, nachdem er jeden, der die Rechte des Bischofs von Siena antasten würde, mit Exkommunikation und schweren Höllenstrafen bedroht hatte. Das hinderte den heiligen Vater aber nicht, nachdem der Preis gezahlt war, das erteilte Privilegium nach Jahresfrist schlankweg aufzuheben, „weil es dem Bistum von Florenz schädlich sei". In welcher Weise die Florentiner auf sein Gerechtigkeitsgefühl eingewirkt haben, ist nicht bekannt.

Alsbald gab es neue Kämpfe. Das Kastell Staggia und die Burg Montacutulo waren der neuen Stadt wegen ihrer Nähe unbequem; zwar hatten die Sienesen sich von den adligen Herren, die darin saßen, den Staggia und den Soarzi, die heiligsten Eide schwören lassen und sie verpflichtet, jene zwei und diese sechs Monate in Siena selbst zu wohnen, man hatte sich auch noch eine Burg zum Pfande geben lassen; allein die Herren zogen vor, sich durch ein Bündnis mit Florenz vor der drohenden Umklammerung zu sichern. So kam es im Jahre 1158 zur Schlacht am Monte Maggio, wo die Sienesen von den Florentinern eine schwere Niederlage erlitten. Ranuccio von Staggia war zum Podestà von Florenz erwählt worden, vermutlich im Hinblick auf den geplanten Schlag, der den Florentinern so gut gelang. Als bald darauf die Sienesen die Burg Staggia zerstörten, blieben die Florentiner zu Hause: sie waren wie alle toskanischen Städter Realpolitiker.

Wenige Jahre nachher griff wieder einmal eine Macht höheren Grades in die Geschicke der Stadt ein. Friedrich Barbarossa war abermals nach Italien

gekommen, hatte Mailand erobert und sich dabei auch toskanischer Stadttruppen bedient. Die Städte sahen auf einmal ihre Selbständigkeit gefährdet, wagten aber doch nicht offen zu widerstehen. Eine Zeitlang wurden die Feudalherren vom Kaiser begünstigt; unter anderm wurde dem Geschlecht der Guidi (Guerra) die Oberhoheit über Poggibonsi zugesprochen. Dann trat die Reaktion gegen das Kaisertum ein; der Kampf zwischen Papst und Kaiser wurde wieder brennend und die Städte waren vor die Frage gestellt, welche Partei sie ergreifen wollten. In Siena trafen die beiden Gewalten aufeinander. Da Papst Alexander III. aus der Stadt gebürtig war, bemühte sich der Vertreter Barbarossas um so mehr, die Gemeinde zu gewinnen. An Stelle des Paltonerius, der die Geschicke Sienas klug und kraftvoll gelenkt hatte, trat ein Deutscher, Wilhelm von Aachen. Barbarossas mächtiger und gewandter Kanzler Rainold von Dassel rühmt die Dienstfertigkeit der Sienesen und wies ihnen Poggibonsi, sowie die im Kampf von ihnen errungenen Rechte über die Besitzungen der Herren von Staggia und der Soarzi, die ihnen eine Zeitlang durch kaiserlichen Machtspruch entzogen worden waren, wieder zu. Aber das Verhängnis brach über Barbarossa wie der Blitz herein; kaum hatte er in Rom die Krönung erzwungen, so brach die Pest in seinem Heere aus, die auch den Kanzler wegraffte. Der Kaiser mußte heimwärts ziehen und zuletzt verkleidet über die Alpen fliehen (1168).

Die Spaltung in der Kirche, die durch die sich mehrmals wiederholende Einsetzung eines kaiserlich gesinnten Gegenpapstes herbeigeführt worden war, muß in Siena besonders fühlbar gewesen sein, wo der zu Alexander III. haltende Bischof von den Anhängern des Kaisers vertrieben wurde. Als kaisertreue Stadt erringt Siena manche Vorteile, aber auf die Dauer sehen wir sie im Nachteil gegen Florenz, das eine klug abwartende Haltung beobachtet und das trotz der päpstlichen Interdikte und kleiner Niederlagen sich immer kräftiger zur Vormacht in Toskana emporarbeitet. Von dem bittern Hasse der Sienesen gibt das „Memoriale delle offese di Siena" Kunde, das Schuldbuch, in das alle Kränkungen, die den Sienesen widerfuhren, eingetragen wurden.

Bald nach dem Abzuge Friedrich Barbarossas entwickelt sich neuer Hader zwischen den beiden Städten. Die Grafen von Scialenga, von den Sienesen zur Abtretung ihrer hauptsächlichsten Besitzungen genötigt, wenden sich nach Florenz um Beistand. Die Florentiner rüsten ein Heer aus und erfechten bei Asciano einen entscheidenden Sieg, wobei mehr als tausend Gefangene gemacht wurden (1174). Bei dem Friedensschlusse, den der inzwischen wieder mit einem neuen Heere in Oberitalien eingerückte Kaiser Friedrich betrieben hatte, erlangten die Florentiner gegen die Herausgabe der Gefangenen, daß Poggibonsi fortan beiden Städten gemeinsam Treue schwören sollte.

Wenige Jahre später brach sich die Macht des großen Hohenstaufen an dem hartnäckigen Widerstande der lombardischen Städte mit Mailand an der Spitze. Dazu kamen noch die Sorgen um die Aufrechterhaltung der kaiserlichen Autorität in Deutschland, seit Heinrich der Löwe dort seine Umtriebe begonnen hatte. Bei Legnano (1176) geschlagen, war der Kaiser zu Friedensverhandlungen mit den Städten sowohl wie mit dem bisher nicht von ihm anerkannten Papste genötigt.

Alexander III. (1159—1181) war schon als Kardinal von Hadrian IV. an

Barbarossas Hof entsandt worden, um die Wahl Wilhelms II. von der Normandie zum König von Neapel und Sizilien zu betreiben. Die Schlauheit des Kardinals trug über Friedrichs Absichten den Sieg davon, der die Herrschaft lieber für sich erringen wollte. Bewundernswert erscheint die Schmiegsamkeit dieses Sienesen, der, um der Kirche zu ihrem Recht zu verhelfen, jahrelang Unbill und Verbannung ertrug, aber endlich durch zähes Ausharren dem Papsttum zu hoher Bedeutung verhalf. Alexander III. wurde auf dem Friedenskongreß zu Venedig 1177 nicht nur als alleiniger Papst anerkannt, sondern es wurden ihm auch von Barbarossa die Besitzungen des Kirchenstaats zugesprochen, als deren Präfekt und unabhängiger Fürst von Rom er eingesetzt ward. Spinello Aretino hat ihn im Palazzo Pubblico zu Siena dargestellt, wie er vom griechischen Kaiser, dem Dogen von Venedig, Wilhelm von Sizilien und Barbarossa zu Fuß begleitet, seinen Einzug in Rom hält. (Abb. 11.) Es war ein stolzer Moment für Siena, als Giovanni Bandinelli, Tolomeo Tolomei, Mitglieder der höchsten sienesischen Adelsgeschlechter, den Papst zu begrüßen kamen. Sie baten Seine Heiligkeit, doch ja seiner Heimat eingedenk zu sein, und Alexander kam denn auch 1179 nach Siena unter dem größten Jubel der Bevölkerung, um die Kathedrale, deren Bau allerdings kaum begonnen war, zu weihen.

In dem Frieden von Venedig behielt sich Friedrich I. die Regelung der politischen Zustände in Tuscien vor, und in der Folge gehen die Dinge dort den alten Gang, ohne daß es den kaiserlichen Markgrafen gelingt, auf die Dauer Ruhe und Ordnung zu schaffen. Inzwischen kräftigt sich immer mehr das Selbstgefühl der Städte, und die Einsicht, daß sie nur durch Einigkeit ihre Machtstellung behaupten oder erweitern können, führt zu erneuten Versuchen, Bündnisse unter den bisher verfeindeten Gemeinden herbeizuführen, die sich indes nach wie vor wenig dauerhaft erweisen.

Ein schwerer Schlag traf Siena im Sommer 1185, als Friedrich Barbarossa mit seinem Sohne, dem späteren Heinrich VI., wiederum in Italien mit Heeresmacht erschienen war, um den Trotz der Städte zu beugen. In Siena hatten die Guelfen, wie späterhin die Gegner der Kaiserherrschaft (im Gegensatz zu den Ghibellinen) genannt wurden, das Heft in den Händen. Die Stadt verschloß dem jungen Könige von Italien die Tore, erlitt aber bei Rosaio am 30. Mai 1186 eine furchtbare Niederlage und mußte sich nach kurzer Belagerung auf Gnade und Ungnade ergeben. Wenn auch die schweren Opfer, die der König der Stadt auferlegte, namentlich die Beschränkung ihrer innerpolitischen Rechte, wie die freie Wahl ihrer Konsuln, später wieder gemildert wurden, so blieb doch der Stachel in der Wunde zurück, die dem Stolze der Republik geschlagen war. Wir haben schon oben der grausamen Strenge gedacht, mit der Heinrich VI. zu Boden trat, was sich seinem Herrscherwillen entgegenstellte. Milder von Gesinnung, aber nicht weniger entschlossen trat Heinrichs VI. Sohn Friedrich II. für die Kaiserrechte ein, als er mit Unterstützung von Innocenz III., dem eigentlichen Begründer der politischen Macht des heiligen Stuhls, 1220 zum Kaiser gekrönt wurde. Fast mehr Italiener als Deutscher, wäre er, in ganz anderer Weise als alle seine Vorgänger, der geeignete Mann gewesen, in Oberitalien und Toskana Ordnung zu schaffen. In Süditalien

Abb. 11. Spinello Aretino: Einzug von Papst Alexander III. in Rom. Palazzo Pubblico.

hatte er ein neues Staatswesen organisiert, und sein glänzender, den Künsten des Friedens neuen Aufschwung verleihender Hofhalt in Neapel umgab seinen Namen mit einem wahrhaft königlichen Nimbus. Der Kampf mit den nach Selbständigkeit ringenden Städten blieb ihm aber so wenig erspart, wie die Schwierigkeiten, die sich in Deutschland der Aufrechterhaltung seiner Kronrechte entgegenstellten. Mit den Waffenerfolgen, die er in Oberitalien erzielte, wuchs die Eifersucht des Papstes Innocenz IV., der ihn 1245 mit dem Bann belegte und sich mit den aufrührerischen Städten verbündete. Mit der Schlacht bei Parma (1248) neigte sich der Stern Friedrichs und des ganzen Staufengeschlechts seinem Untergange. Clemens IV. rief die Franzosen ins Land, verlieh Karl von Anjou die Krone des Königreichs Neapel, und nachdem König Manfred von Sizilien, Friedrichs natürlicher Sohn, in der Schlacht bei Benevent gefallen war, fiel das Haupt des letzten Staufen 1268 auf dem Blutgerüst.

Den Lohn für seine unselige Politik erntete das Papsttum in dem großen Schisma, der Verbannung des päpstlichen Stuhles nach Avignon (1309). Die Rechts- und Sittenzustände in Italien verschlimmerten sich infolgedessen mehr als je, aber die Lockerung der Hierarchie begünstigte zugleich die Entwickelung der kleinstaatlichen Gebilde, der Fürstentümer und städtischen Republiken, rief auch die Geister wach gegen die Vormundschaft der Kirche, und für Wissenschaft und Kunst brach die große Zeit an, die wir mit dem Namen der Renaissance bezeichnen, dem Siege des Humanismus über die mittelalterliche Weltanschauung.

Ehe wir die politischen Schicksale Sienas, die auch fernerhin hauptsächlich durch das Verhältnis zu Florenz bestimmt werden, weiter verfolgen, werfen wir einen Blick in das Verfassungsleben der toskanischen Städte.

Die aus römischer Zeit stammenden Grundlagen der Munizipalverfassung gingen mit dem Eintritt der Völkerwanderung zwar nicht ganz verloren, büßten aber unter der Herrschaft der Langobarden viel von ihrer Bedeutung ein. Nach und nach entwickelt sich dann aus langobardischen und römischen Elementen der Organismus des Gemeinwesens, der im 12. und 13. Jahrhundert seine volle Ausbildung erhält. Um einen festen Rechtsboden zu gewinnen, mußte vor allem zunächst der Willkür der Burgherren gesteuert, der Bauer wie der Bürger in seinem friedlichen Erwerbe geschützt werden. So sehen wir denn zuerst zwischen dem Burgherrn und den Bauern Zwischenglieder auftreten, Vermittler, die anfänglich vom Herrn des Kastells ernannt werden; später wählen sich die Gemeinden den Portinarius, den Lagerhalter im Kastell, der ihre Interessen dem Ritter gegenüber vertritt. Die Gemeinden machen dann langsame Fortschritte in der Erwerbung von Rechten, und es kommt vor, daß durch Verträge die Herren des Kastells allmählich aus diesem herausgedrängt werden. Aus den allgemeinen Volksversammlungen der Gemeinden sowohl wie der Städter bilden sich Ausschüsse von Vertrauensmännern heraus, die zunächst den Namen boni homines führten. Diese Vertrauensmänner wurden zur Durchführung bestimmter Beschlüsse und zur Lösung bestimmter Aufgaben gewählt. Durch Davidsohns scharfsinnige Untersuchungen ist erwiesen, daß aus ihnen sich die Konsuln und Rektoren entwickelten, denen wir bei den verschiedensten Anlässen begegnen. Die Konsuln waren ursprünglich Leiter, Schiedsrichter und Verwalter auf ganz bestimmten Gebieten. So finden wir in Florenz consules justitiae, consules mercatorum, von denen sich 1202 die consules cambiatorum oder Wechslerkonsuln ablösen, ferner consules portae, die einem bestimmten Bezirke vorgesetzt waren; die Aufsicht über den Flußlauf und über die Wasserbauten des Arno war einem solchen Ausschusse unterstellt; die Ritter selbst waren durch Konsuln vertreten, ebenso wurden die oben erwähnten Turmgenossenschaften von Konsuln geleitet. Zu hoher Bedeutung gelangen nun die consules majores, die Stadtkonsuln, die die eigentliche Leitung des Gemeinwesens in der Hand hatten. Die Spitze des Gerichtswesens bildete der Podestà, der ein rechtskundiger von auswärts berufener Ritter war. Diese Berufung eines Fremden geschah vermutlich, um seiner Parteilosigkeit sicherer zu sein, als es bei einem der städtischen Patrizier vorauszusetzen war. Denn innerhalb der Stadt fand das Parteiwesen immer neue Nahrung mit dem Emporkommen einzelner Familien, die dann eine Art Geschlechterkaste, einen Ring bildeten, der schwer zu durchbrechen war. Gegen einen solchen Ring lehnte sich im Jahre 1177 in Florenz das mächtige Geschlecht der Uberti auf, dem wir auch in der Geschichte Sienas begegnen.

Einer der ersten Podestà Sienas war Orlando Malavolti, 1202 gewählt. Der oben erwähnte Historiker Sienas gehörte derselben Familie an. Die alten Mauern des einstigen Palastes Malavolti sind noch heute unweit der Lizza zu sehen. Im Jahre 1205 entstand der älteste, aus Travertinquadern errichtete gotische Palast (Abb. 12), der Stammsitz der Tolomei, dessen düstere Halle mit dem ver-

Abb. 12. Palast Tolomei. 13. Jahrh.

schlossenen Gittertor uns unwirtlich anmutet; noch heute wohnen Abkömmlinge des alten Geschlechts in seinen Mauern. Die dem Palast gegenüberliegende, im Jahre 1800 restaurierte Kirche San Cristoforo, von der Familie Tolomei erbaut und ursprünglich zum Palast gehörig, stammt aus dem Jahre 1100 und zählt zu den ältesten Sienas; hier wurden bis zum Jahre 1280 alle politischen Zusammenkünfte abgehalten. Nicht weit von der Kirche liegt ein zweiter, gleichfalls aus Travertin für die Tolomei erbauter Palast mit hohem, festungsmäßigem Erdgeschoß. Die Familienmitglieder bauten mit Vorliebe ihre Paläste in der nächsten Nähe ihres Stammhauses, um auf diese Weise eine Art Festung zu gegenseitigem Schutz und Trutz zu bilden. Ein Beispiel der Art bietet der Palazzo Salimbeni mit seinem turmähnlichen, zinnengekrönten Flügel und den ihn umgebenden kleineren gotischen Bauten (Abb. 13).

Aus den Rechnungsbüchern des städtischen Archivs (Biccherna), die interessante Hinweise auf das private und öffentliche Leben von Siena enthalten,

ersehen wir unter anderem, daß auch die Universität Sienas schon im Jahre 1240 bestanden hat, da in diesem Jahre Namen von Wissenschaftslehrern in den Registern eingetragen sind.

Um die Wende des 13. Jahrhunderts zählte Siena 68 Adelsfamilien. Ihre Mitglieder waren Politiker, Krieger und Kaufleute, oft in einer Person, viele gehörten auch dem Klerus an. Die Gewandtheit der Sienesen in Geldgeschäften wird gerühmt; die Sieneser Bankiers trieben 1227 für Gregor IX. und später für andere Päpste die Abgaben ein, die die Kurie ausgeschrieben hatte; Finanzgeschäfte mit Pisa, Venedig, Frankreich und England sind in den Büchern der Biccherna verzeichnet.

In den reich gewordenen Patrizierfamilien beginnt um diese Zeit der Kleiderluxus und die Vorliebe für prächtigen Schmuck immer mehr um sich zu greifen. Man braucht nur die Madonnenbilder aus dem 14. Jahrhundert anzusehen, um sich zu überzeugen, wie sehr der Sinn der Sienesen auf Goldglanz und schimmerndes Geschmeide gerichtet war. Auch die unteren Schichten der Bevölkerung, die Handwerkergilden, die Waffenschmiede, Weber, Färber und andere Zünfte blieben im Wohlstande nicht zurück, und mit dem wachsenden Selbstvertrauen regte sich bei ihnen das Verlangen nach Mehrung ihrer politischen Rechte.

Wie in Florenz war auch in Siena der Adel und der reiche Patrizier vorwiegend ghibellinisch gesinnt, weil er mehr von der Unterstützung des Kaisers erwartete, als von der päpstlichen Partei. Aus diesem Grunde schon hielt der eigentliche Gewerbstand, den man als Popolo minuto, „das niedere Volk" bezeichnete, sich zu den Guelfen. Die ursprüngliche Bedeutung der Parteinamen ging übrigens im Laufe der Zeit mehr und mehr verloren, und der Gegensatz hätte ebensogut mit Aristokratie und Demokratie bezeichnet werden können. Die Umgestaltung der Verfassung vollzog sich natürlich nicht ohne Gewaltmaßregeln, ohne Aufruhr und Straßenkampf, und die Vertreibung der unterlegenen Parteiführer und ihrer Familien war in der Regel das Ende vom Liede.

Um diese Zeit der Bürgerkämpfe scheint das schwarz-weiße Wappen Sienas, das man an allen öffentlichen Gebäuden angebracht sieht, das ältere mit dem weißen Löwen auf rotem Grunde, das von Otto III. im Jahre 997 der Stadt verliehen wurde, verdrängt zu haben.

Seit 1233 lag die Regierung der Stadt in der Hand eines Kollegiums von vierundzwanzig Mitgliedern, von denen zwölf aus den Adelsfamilien hervorgingen und ebensoviel von den Zünften gewählt wurden. Unter der Regierung der Vierundzwanzig brachte es Siena zur Mittagshöhe seines politischen Ansehens. Trotz des Anteils, den die Volkspartei zu gleichem Teile an der Regierung hatte, überwog doch die von höherer Bildung getragene Macht des Adels. Man benutzte die Gunst der Umstände, um einen ghibellinischen Städtebund zustande zu bringen, dessen Spitze sich gegen Florenz richtete, wo damals die Guelfen die Oberhand gewonnen hatten. Eine kräftige Stütze fanden die verbündeten Städte an König Manfred, der eine kriegserfahrene Truppe deutscher Reiter und Landsknechte unter Führung des Grafen Jordan von Anglano in Toskana einrücken ließ (1260). Pisa und Cortona stellten Hilfstruppen und die aus Florenz und Arezzo vertriebenen

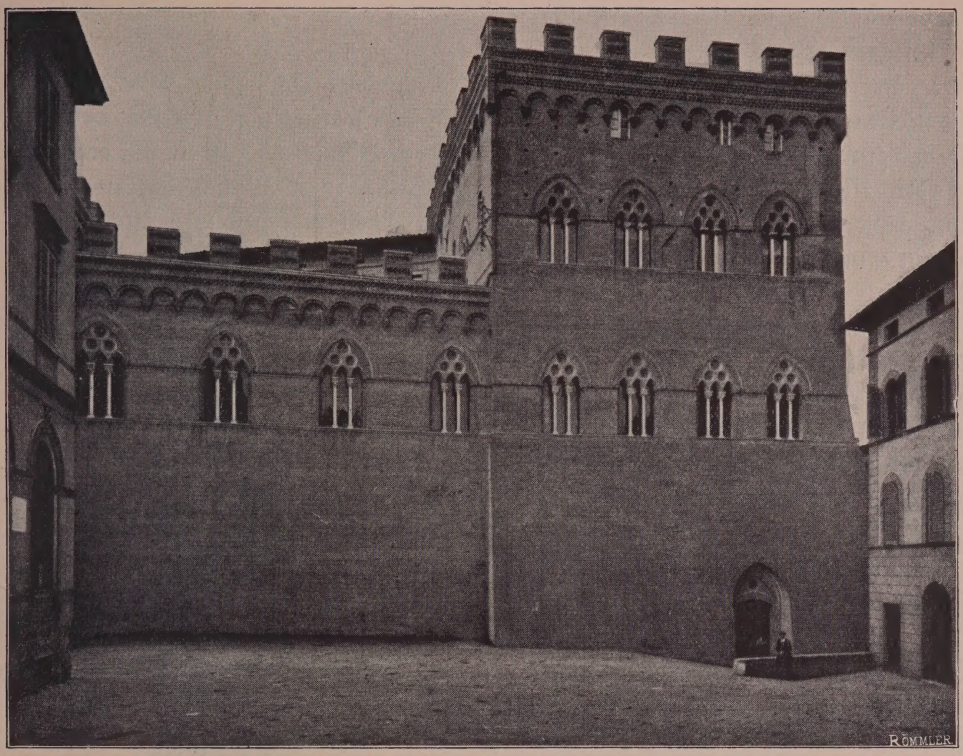

Abb. 13. Palast Salimbeni. Rückseite.

Ghibellinen vervollständigten die Kriegsmacht der Verbündeten. Die ghibellinische Mannschaft führte Farinata, das Haupt der Familie der Uberti, die einige Jahre vorher mit ihren Parteigängern aus Florenz verjagt worden war und nur auf eine günstige Gelegenheit wartete, um mit dem Sturz der guelfischen Gegner ihre Rückkehr in die Vaterstadt zu erzwingen. Beide Städte hatten das Äußerste aufgeboten, um einander mit großer Heeresmacht entgegenzutreten. Das Heer der Florentiner soll 30000 Mann stark gewesen sein, das der Sienesen und ihrer Verbündeten nicht viel über 20000. Einer der reichsten Bürger Sienas, Salimbene Salimbeni, hatte seiner Vaterstadt eine große Summe Geldes (11800 Goldgulden) vorgestreckt, um ihr die Ausrüstung und Löhnung der Truppen zu erleichtern.

Der Zankapfel, um den der Krieg entbrannte, war das feste Schloß Montalcino, das nur wenige Stunden von Siena entfernt war und, wenn es in die Hände der Florentiner fiel, den Sienesen ein Pfahl im Fleisch geworden wäre. Dem Verlangen Sienas, daß die Burg geschleift werden solle, setzte Florenz die Kriegserklärung entgegen und ließ seine Truppen zum Schutz der Bergfeste ausrücken. Mit schwerem Gepäck beladen erreichten die Florentiner bei Montaperti am 3. September 1260 das Arbiatal und wurden hier von dem Feinde, der sich seines Gepäcks entledigt hatte, unversehens überfallen und in die Flucht geschlagen. An 10000 Gefangene fielen in die Hand der Sienesen, ebensoviele sollen erschlagen worden sein und mit ihrem Blut die Wellen der Arbia rot gefärbt haben, sodaß

kaum ein Haus in Florenz blieb, das nicht den Verlust irgend eines Angehörigen zu beklagen gehabt hätte.

Der zum Schutze der Stadt Siena berufene Sindaco Bonaguida hatte, während die streitbaren Männer Vorbereitungen zum Kampfe trafen, eine Prozession nach dem Dom veranstaltet und die Schlüssel der Stadt dem Bischof übergeben mit der Bitte, sie der Madonna zu Füßen zu legen und Siena ihrer Obhut anzuempfehlen. Das hölzerne Kruzifix, welches bei dieser Gelegenheit von frommen Mönchen getragen wurde, hängt noch heute im linken Querschiff des Domes über dem ersten Altar. Eingedenk dieses Aktes, der sich bei späteren Gelegenheiten und zuletzt im Jahre 1555 bei der Belagerung Sienas wiederholte, wurde nach dem siegreichen Ausgange der Schlacht jenes Madonnenbild, vor dem die Schlüsselübergabe stattgefunden, delle Grazie (das Gnadenbild) genannt. Der Sage nach soll es auch die Sienesen damals in die Schlacht begleitet und so zu der Legende Veranlassung gegeben haben, daß eine weiße Wolke, einem schützenden Mantel gleich, sich um das Bild und die Sienesen ausgebreitet hätte. Die Florentiner freilich schreiben ihre Niederlage dem angeblichen Verrat in ihren eigenen Reihen zu.

Die Schlacht von Montaperti ist das glänzendste Ereignis in der von Unruhen so vielfach durchsetzten Geschichte Sienas. Unter dem Banner König Manfreds führten den Oberbefehl, außer dem Grafen Jordan, der tapfere Provenzano Salvani, Ildobrandino Aldobrandeschi und der Podestà Francesco Troisi. Die Stangen des Kriegswagens (carroccio), dem der Gonfalone (der Bannerträger) mit dem Bilde der Madonna folgte, sind zur Erinnerung an zwei Säulen des Domes befestigt worden, wo sie noch heute zu sehen sind.

Die siegestrunkenen Sienesen gedachten ihren Erfolg bestmöglichst auszubeuten und schon bereitete sich Graf Jordan vor, nach Florenz zu marschieren, das die Sieger dem Erdboden gleichzumachen rieten. Dagegen erhob sich aber die Stimme des Farinata degli Uberti, dessen Absichten mit dem Sturz der guelfischen Partei erreicht waren. Er erklärte, daß er mit derselben Tapferkeit die Vaterstadt gegen jeden Angriff verteidigen würde, mit der er die Guelfen bekämpft hätte. In Erinnerung an dieses patriotische Verhalten nennt Dante ihn den „Großmütigen" und läßt ihn im Inferno (Gesang X) in bezug auf die Niederlage der Florentiner sagen: „Das tat ich nicht allein; auch wär' ich sicher mit den andern nicht ohne Ursache gegangen. Doch stand ich ganz allein mit meiner Verteidigung, als jeder zuließ, daß Florenz vom Boden getilgt werden solle."

Der Sieg bei Montaperti legte die alte Gegnerin Sienas, Florenz, für eine Zeitlang lahm. Es kam zu einer Verständigung mit den nun wieder in der Arnostadt zur Vorherrschaft gelangten Ghibellinen. Florenz trat dem Städtebunde bei, behielt aber nach wie vor das Übergewicht in Toskana, wo mit dem Tode Manfreds das Schachspiel der rivalisierenden Städte eine andere Wendung nahm.

An die Schlacht von Montaperti knüpft sich der große Aufschwung des Wohlstandes der Stadt Siena, der vor allem der Bautätigkeit in hohem Maße zugute kam. Das Stadtbild ist noch heutigentags im wesentlichen bedingt durch die in der zweiten Hälfte des 13. und in der ersten des 14. Jahrhunderts entstandenen Kirchen und Paläste.

Abb. 14. Das Stadthaus (Palazzo Pubblico).

Während des Interregnums und der Regierung der erſten beiden Habsburger ſchwächte ſich der Zuſammenhang des deutſchen Reiches mit den politiſchen Zuſtänden Italiens vollends ab. Was bisher die Kaiſer an Vorrechten beſeſſen oder beanſprucht hatten, wurde nun von Karl von Anjou und ſeinen Nachfolgern auf dem Throne von Neapel in Anſpruch genommen. Dieſe ſtützten ſich in den Städten auf die guelfiſchen Parteien, denen die niederen Zünfte angehörten, während die oberen Zünfte und die adligen Herren ſich ihnen als Ghibellinen entgegenſtellten. Der Parteihader und die Verfaſſungskämpfe brachten es dann bald ſo weit, daß die Angiovinen ſich zu Schutzherren aufwarfen, als Signori anerkannt und den von ihnen ernannten Vikaren oder Podeſtà die Gewalt in die Hände geſpielt wurde. So kam es, daß 1270 die Ghibellinen aus Siena verjagt wurden und die Stadt ſich einen von Karl von Anjou eingeſetzten Vikar, den Guido di Monſerte, gefallen laſſen mußte. Die Regierung der Vierundzwanzig mußte abtreten und nach Herſtellung des inneren Friedens einem neugewählten Volksrat,

der sechsunddreißig Mitglieder zählte, Platz machen. Dieser Verfassungsänderung folgten bald andere, bis mit dem Jahre 1283 eine dauerhaftere Einrichtung der Regierungsgewalt mit der Einsetzung der Neuner (Noveschi) getroffen wurde, an deren Wahl nur die oberen Zünfte beteiligt waren.

Der unglückliche Versuch Heinrichs VII., 1310 die Kaisermacht wieder in Italien zu befestigen, belebte zwar für kurze Zeit die Hoffnung der Ghibellinen in Florenz wie in Siena. Aber der Traum Dantes, der in dem Kaiser den Retter und Friedenbringer Italiens sah, verflog in kurzer Zeit. Heinrich starb, von seinem Romzuge heimkehrend, im Jahre 1313 in Buonconvento bei Siena. Er hatte es weder der einen noch der andern Partei recht machen können.

Unter der Herrschaft der Neuner, die an die siebzig Jahre währte, ging es zwar auch nicht immer friedfertig zu, es fehlte nicht an kriegerischen Verwickelungen wie auch an ernstlichen Versuchen, die Regierungsform zugunsten des von der Staatsverwaltung ausgeschlossenen Adels zu ändern: im ganzen aber erfreute sich Siena der Segnungen des Friedens. Die zerstörten Paläste wurden wieder neu aufgebaut, Brunnen, Wasserleitungen und neue Tore errichtet, der Dom vergrößert und der Bau des Stadthauses glücklich beendet (Abb. 14). Ambrogio Lorenzetti, ein berühmter Künstler Sienas, von dem weiterhin noch die Rede sein wird, hat als Mahnung zum innern Frieden die „gute" Regierung im Saal der Neuner, wo sie ihre Sitzungen hielt, durch ein Wandgemälde (Abb. 15) verherrlicht. Die weißgekleidete Gestalt mit dem Olivenkranz im Haar, die schönste der sechs allegorischen Gestalten, ist die Pax (der Friede, Abb. 16), den zu pflegen sich die Noveschi zu ihrer Aufgabe machen sollten. Daneben hat Lorenzetti auch das „schlechte" Regiment dargestellt, wohl in Hinblick auf die Anstrengungen des Adels, in den niederen Schichten des Volkes durch Geldgeschenke Anhang und Parteigänger zu gewinnen. Übrigens herrschte auch unter den adeligen Familien keineswegs immer Frieden und Eintracht, und private Interessen brachten allerlei Verschiebungen hervor, wie denn in Florenz und wahrscheinlich auch in Siena einzelne Adelige sich in die Zünfte aufnehmen ließen, um innerhalb dieser politischen Einfluß zu gewinnen. Szenen, wie wir sie aus Shakespeares Romeo und Julia kennen, waren in den damaligen italienischen Städten überhaupt etwas ganz Gewöhnliches. So wie zu Dantes Zeiten sich die Bianchi und Neri, die Familien der reichen Cerchi und der hochadeligen Donati bekämpften, so waren es in Siena die Tolomei, die Salimbeni, die Malavolti, die sich gegenseitig grollten. Die Tolomei bekannten sich zum Guelfentum, die Salimbeni waren Ghibellinen; doch außerdem waren sie noch Rivalen in ihren geschäftlichen Unternehmungen, ein Umstand, der auch damals bei der Feindschaft eine nicht unbedeutende Rolle spielte.

Als einstmals bei einem Gelage von den Salimbeni zwei Söhne des Hauses Tolomei ermordet wurden, spaltete die Stadt sich in zwei Heerlager und mit Mühe verhinderte die Regierung allgemeinen Aufruhr. Wilder Gesellen verwegene Taten wurden mit Verbannung bestraft. Es fehlte um jene Zeit auch nicht an rührenden Frauenerscheinungen wie die der Pia Tolomei, deren tragische Geschichte zu eng mit Siena verbunden ist, als daß sie hier unerwähnt bleiben dürfte. Gleich der Francesca von Rimini, hat Dante auch sie besungen: „Ricordati

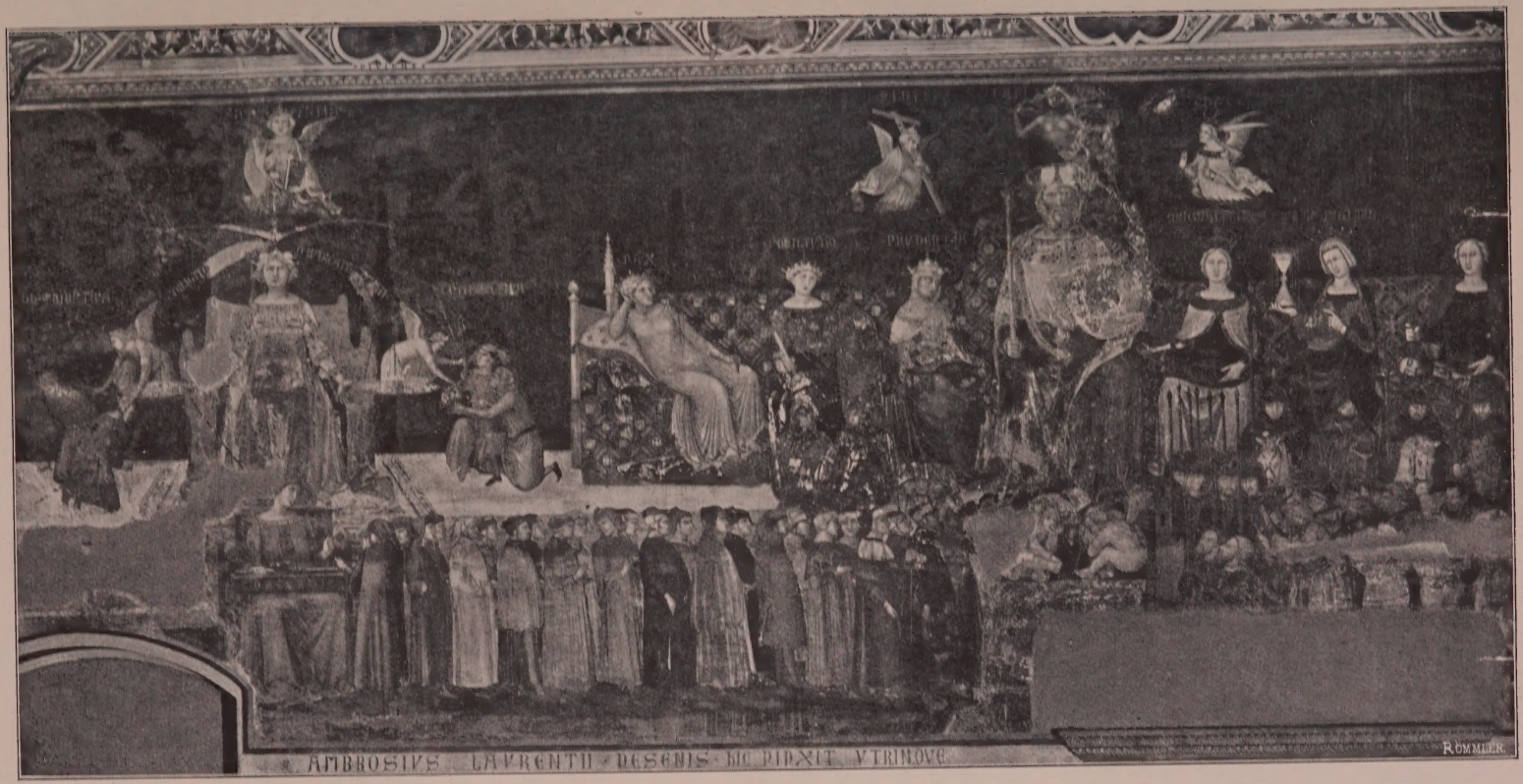

Abb. 15. Ambr. Lorenzetti: Das gute Regiment. Fresko im Palazzo Pubblico.

di me che son la Pia, Siena mi fece mi disfa la Maremma“ [1]) sind die Klageworte, die sie im Purgatorium spricht und die bis heute ihr Gedenkstein geblieben sind. Schön, jung und unschuldig starb sie eines gewaltsamen Todes und wahrscheinlich durch ihren Gatten Nello Conte Pannocchieschi d'Elci. In Siena geboren, fand sie ihren Tod auf einem jener unheimlichen Schlösser der Maremma, wo die Verstoßene ihr Leben fristete. Nach einer Lesart ist sie von einem hohen Turme durch einen Knappen ihres Nello herabgestürzt worden, als sie nach jemand ausblickte, der nicht Nello war; nach einer andern hat ihr Gemahl die Untat selbst vollbracht, um die schöne und reiche Contessa Margherita Aldobrandeschi freien zu können.

In diesem Gewirr von Eifersucht, Zwietracht und Rache taucht auch um jene Zeit eine versöhnende Gestalt, die des Bernardo Tolomei, auf. Wie die Pia dem Geschlecht der Tolomei angehörend, zieht er sich als junger, schöner Ritter von all dem weltlichen Glanz, in dem er geboren war, freiwillig zurück. Einer göttlichen Eingebung folgend, die ihm auf dem Krankenlager überkommen ist, verläßt er Siena, um nach den einsamen Höhen von Montoliveto zu pilgern. Zwei seiner Freunde, gleichgesinnt und ihm ergeben, verlassen ebenfalls ihre Paläste und Waffenspiele und folgen ihm nach. Als fromme Einsiedler leben die gottergebenen Jünglinge fortan unter den Oliven und Zypressen von Montoliveto ein frommes, in sich gekehrtes Leben. Sie werden in der Folge von zurückgebliebenen Freunden aufgesucht, die ebenfalls des Weltgetriebes müde sind. So entstand 1319 das jetzt längst aufgehobene Benediktinerkloster Montoliveto, das mit seinen Kunstschätzen und seinen frommen Erinnerungen für Siena dieselbe Bedeutung hatte wie das Kloster zu Assisi einst für Perugia. Waren es doch meist Söhne sienesischer Familien, welche im schwarzen Gewande des Benediktinerordens Ruhe für ihre Seele suchten. Viele mochten vielleicht ein Liebesleid zu überwinden haben, bei anderen war es wohl auch asketische Weltflucht und Lebensüberdruß, welche begreiflich genug in einer Welt erscheint, wo wüste Leidenschaft Treu und Glauben tief erschütterte und die ruchlose Gewalttat der Mächtigen nur selten ihren Rächer fand. Nach Jahren erst soll der zum Manne gereifte Bernardo Tolomei mit seinen Gefährten nach seiner von der Pest heimgesuchten Vaterstadt wieder zurückgekehrt sein, wo er bei der aufopfernden Pflege seiner Mitbürger seinen Tod fand.

Noch einer andern in das religiöse Leben der Sienesen über ein halbes Jahrhundert später eingreifenden Gestalt muß hier gedacht werden, der „seraphischen Jungfrau“ Katharina Benincasa, die in der Heiligenlegende den Namen Katharina von Siena führt. Sie wurde im Jahre 1347 geboren und wuchs unter dem Einfluß der Dominikaner auf. Schon als Mädchen von fünfzehn Jahren hatte sie Visionen, bei denen ihr Christus als himmlischer Bräutigam erschien, kasteite sich durch harte Bußübungen und trat 1365 in den dritten Orden des h. Dominicus, dessen Kloster sich neben der Kirche dieses Heiligen befand. Durch ihren Eifer und ihre unermüdliche Ausdauer bei der Krankenpflege, insbesondere in dem Pestjahre 1374, kam sie in den Ruf der Wundertätigkeit und wurde wie eine Heilige verehrt. Ihr Ansehen stieg

[1]) Gedenke meiner, der Pia; Siena gebar mich, die Maremma war mein Tod.

dermaßen, daß sie auch auf der politischen Bühne Italiens mit Erfolg auftreten konnte, indem sie Papst Gregor XI. in Avignon zur Rückverlegung des päpstlichen Stuhles nach Rom bewog und im folgenden Jahre (1378) zwischen Florenz und dem Papste Frieden stiftete. Sie starb 1380 in Rom, wo sie in S. Maria sopra Minerva begraben liegt, und wurde 1461 durch den aus Siena stammenden Papst Pius II. (Aeneas Sylvius Piccolomini) heilig gesprochen. Ihre Briefe[1]) und Gedichte, die teils von ihr selbst geschrieben oder diktiert worden sind, bezeugen Seelengröße und nicht geringe intellektuelle Begabung und werfen ein interessantes Streiflicht auf die religiösen Verhältnisse ihrer Zeit. Ihre Legende, namentlich ihre Vision als Verlobte Christi, hat den Stoff zu vielen Bildwerken geliefert. Das Haus, worin sie in Siena zuletzt gewohnt (S. Caterina in Fontebranda) wurde von der ihren Namen tragenden Bruderschaft zu einem Heiligtum umgestaltet und wird uns als kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit noch weiter unten beschäftigen.

[1]) Publiziert in vier Bänden von Tommaseo, Florenz 1860.

Abb. 16. Der Friede (Pax) aus dem Wandgemälde von Ambrogio Lorenzetti.

Abb. 17. Ansicht des Doms von Nordwest aus gesehen.

2. Der Dom und die gotischen Bauwerke.

Wir haben nicht ohne Absicht geschichtliche und intimere Ereignisse in leichten Umrissen dem Leser vorgeführt, um vorerst den Schauplatz zu beleuchten, auf dem während der gotischen Stilperiode eine Kunst sich entwickeln sollte, deren Stempel die Stadt noch heute trägt.

Die Kunstgeschichte Sienas beginnt mit seinem Dom (Abb. 17). Er hat sozusagen Freud und Leid mit den Sienesen geteilt, war ihr Stolz, ihr Kleinod, ja der Ausdruck ihres besseren Selbst. Wetteifernder Ehrgeiz und freigebiger Bürgersinn begegneten sich, um im Laufe von mehreren Jahrhunderten diesen herrlichen Bau erstehen und mit Kunstwerken schmücken zu lassen.

Es war die Stätte eines Minervatempels, auf der schon im 10. Jahrhundert eine Kirche erbaut worden war; sie war der h. Jungfrau geweiht und hieß Santa Maria Assunta. Gar viele Architekten haben sich seit den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts die Hände gereicht, um an ihrer Stelle das neue Gotteshaus, das Palladium der Stadt, in die Höhe zu führen. Der erste, von dem man mehr

als den Namen kennt, ist Melano von San Galgano. Sein Vorgänger war Vernaccio; beide hatten, ehe sie nach Siena berufen wurden, am Bau jener berühmten Abtei der Benediktiner Mönche von San Galgano (Abb. 18) mitgewirkt, deren herrliche Ruinen in der Maremma, dem sumpfigen Tieflande südwestlich von Siena, von dem Eindringen des gotischen Stiles in Italien Zeugnis geben. Melano brachte baukundige Mönche mit sich, unter denen auch Deutsche urkundlich verzeichnet sind, wie z. B. ein gewisser Rodolfo Tedeschi, Vater des weiter unten zu erwähnenden Bildhauers Ramo di Paganello.

Der Bau, zu dessen Kosten seit 1229 die Kommune beisteuerte, begann mit dem Langhause. Im Jahre 1259 war er bis zum Anfang des Chores gediehen, also über die Vierung, wo das Querhaus das Langhaus durchschneidet, fortgeführt, auch das Mittelschiff bereits eingewölbt, da in den Urkunden im Jahre 1260 von Sprüngen in dem Gewölbe die Rede ist. Weiterhin hören wir, daß 1264 die Kuppel über der Vierung vollendet war, und daß 1266 der durch die von ihm ausgeführte Kanzel in der Taufkirche zu Pisa berühmt gewordene Bildhauer Niccolò Pisano den Auftrag für die Errichtung der Kanzel erhielt, von der weiter unten die Rede sein wird. Es läßt sich also annehmen, daß damals auch das nur um zwei Joche über das Langhaus ausladende Querhaus (vergl. den Grundriß Abb. 19) unter Dach gebracht war, während der Chor noch nicht seinen endgültigen Abschluß gefunden hatte.

Dieser Abschluß des Bauwerkes stieß allgemach auf Schwierigkeiten wegen des abschüssigen Geländes sowohl wie wegen der zur Taufkirche bestimmten Krypta, die erst eingewölbt sein mußte, ehe der Chorbau vollendet werden konnte. Aus diesen Umständen erklären sich vielleicht die auffälligen Unregelmäßigkeiten in den Pfeilerabständen im Chor. Auch sonst ist mancherlei an dem Bauwerk von rätselhafter Anordnung. Der Kuppelbau über der Vierung, der bei den italienischen Domen, selbst bei größeren Pfarrkirchen, beliebt war, hat in der Regel einen quadratischen Grundriß, d. h. die Wölbung setzt über vier gleich weit abstehenden, mit Rundbogen verbundenen Pfeilern an. In Siena ist der Grundplan dagegen sechseckig und das Sechseck der Wölbung geht nach oben zu in ein unregelmäßiges schiefgezogenes Zwölfeck über. Die sechseckige Anlage des Kuppelbaues entspricht zudem nicht, wie sonst üblich und naturgemäß, dem Breitenmaße des Langhauses; wie der Grundriß zeigt, hat deshalb eine Verschiebung der seitlichen Pfeiler aus der geraden Linie in einen stumpfen Winkel stattgefunden. Eine seltsame Abweichung ist auch, daß die Kuppel keine zentrale Lage hat, insofern zwischen Kuppelraum und Chor ein drittes Gewölbejoch durchgeführt ist, wahrscheinlich eine im Laufe der Bauarbeit beliebte Erweiterung des ursprünglichen Bauplans.

Eine Ausnahme von der Regel bildet auch der Abschluß des Chors mit einer geraden Wand, statt mit einer runden oder polygonen Apsis. Bei den Klosterkirchen des Zisterzienserordens, der wie im Norden so auch in Italien sich um die Förderung des Kirchenbaus verdient gemacht hat, war der gerade Chorschluß allerdings beliebt, nicht aber bei Kathedralen. Hier gab die Rücksicht auf den nach Osten freiliegenden Unterbau der Taufkirche wahrscheinlich den Ausschlag, und man begnügte sich mit einer aus der starken Mauer ausgeschnittenen flachen Nische.

Abb. 18. Ruine der Klosterkirche von San Galgano.

Im Jahre 1284 wurde Giovanni Pisano, der als Gehilfe seines Vaters Niccolò in jugendlichem Alter an der Ausführung der Kanzel tätig gewesen war, von Pisa her, wo er 1283 den stolzen Hallenbau des Camposanto vollendet hatte, zum Dombaumeister von Siena berufen, welches Amt er bis zum Jahre 1298 inne hatte. Von seiner Tätigkeit sind uns keine sicheren Nachrichten überliefert. Allgemein galt als sein Werk bisher der Bau der Fassade, und zweifellos wird er sich während der Zeit seiner Bauleitung mit Entwürfen dazu befaßt haben, zumal da er als Bildhauer dabei in reichem Maße Gelegenheit gefunden hätte, seine Meisterschaft zu bewähren. Wie weit diese Entwürfe bei der erst ein volles Jahrhundert später begonnenen Ausführung der jetzigen Fassade zum Vorbilde gedient haben, läßt sich nicht ermitteln; auf jeden Fall ist der Reichtum an plastischen Einzelheiten und die Art der Formgebung an den Portalen des Meisters nicht unwürdig, der kurz nach seinem Weggange von Siena die prächtige Kanzel in der

Andreaskirche zu Pistoja schuf, deren Reliefs einen ganz neuen Geist atmen, den Geist des Affekts, der Beseelung der menschlichen Gestalt von innen heraus.

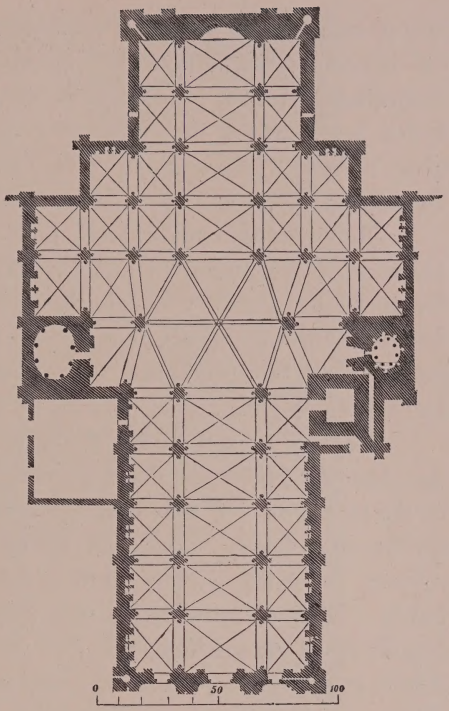

Abb. 19. Grundriß des Doms.

Unaufgeklärt ist es und wird es auch wohl bleiben, aus welchem Grunde der reich begabte Künstler sein Dombaumeisteramt in Siena niederlegte, der Stadt, die, wie die Chronik meldet, ihm das Ehrenbürgerrecht verlieh und ihm als eine zweite Heimat lieb und wert geworden war. Waren es günstigere Erwerbsbedingungen, die er in Pistoja fand, waren es Meinungsverschiedenheiten und Reibungen mit der Baubehörde, den sog. Rettori? Wenn man von dem Charakter der Werke eines Künstlers auf dessen eigne Natur einen Schluß ziehen darf, so läßt sich annehmen, daß Giovanni eine leicht erregbare, zu leidenschaftlichen Äußerungen geneigte Seelenverfassung hatte und sich schwer einem fremden Willen beugte. Die Vermutung ist also wohl nicht ganz grundlos, daß er es seinen Bauherren nicht recht machen konnte oder wollte.

Sein Nachfolger war Camaino di Crescenzio, vermutlich auch von Haus aus ein Steinmetz, wie denn überhaupt im späten Mittelalter die bildnerische Tätigkeit meist mit der konstruktiven Hand in Hand ging und selbst noch zur Zeit der Renaissance und darüber hinaus viele große Baumeister zugleich eine Bildhauerwerkstatt hielten oder umgekehrt große Bildhauer auch die Risse zu Bauwerken machten und die Zierstücke nach ihren Zeichnungen oder Modellen ausführen ließen.

Camaino war der Vater und Lehrherr seines berühmten Sohnes, des Bildhauers Tino di Camaino. Es sei bei dieser Gelegenheit die Bemerkung eingeschaltet, daß die Italiener in Ermangelung von eigentlichen Familiennamen die natürliche Abstammung (vom Vater) oder die geistige (vom Lehrherrn) durch den Genitiv zu bezeichnen pflegten, wenn man nicht vorzog, den Namen der engeren Heimat (Stadt oder Landschaft) seinem Taufnamen als Unterscheidungsmerkmal beizufügen, wie es z. B. bei den Pisaner Bildhauern der Fall war. — Tino war ebenfalls Domarchitekt, doch nur für kurze Zeit nach 1319.

Unter Camaino di Crescenzios Leitung scheint der Chorbau über der Taufkirche San Giovanni, die stets ein Teil des Domes ausmachte, weiter geführt aber nicht vollendet worden zu sein.

Ehrgeiz und Ruhmsucht waren nicht die schlechtesten Triebfedern des Tatendrangs der aufstrebenden Mächte in dem Italien Dantes und Giottos, von denen der eine das Volk seine Muttersprache würdigen lehrte, indem er sie an Stelle des Lateins zur Schriftsprache erhob, der andere die Malerei zum Sprechen brachte,

indem er, was die heiligen Bücher erzählten, als lebendigen Vorgang mit der Farbe für jedermann verständlich auf die Kirchenwände zu zaubern wußte. Ehrgeiz und Ruhmsucht erfüllten die Gewalthaber, die bald hier, bald da aus dem Kampfe und Hader der Parteien hervorgingen und fürstliche Dynastien gründeten, nicht minder aber auch die obere Schicht der Bürger volkreicher, durch Gewerbtätigkeit und Handel zur Blüte und zum Wohlstand gelangter Städte.

Ihren sichtbaren Ausdruck fand diese Ruhmsucht vor allem in den mächtigen Bauwerken, die allerorten aus der Erde wuchsen. Was dem Einzelnen und seinem Geschlecht der Palast war, als Verkörperung seines Ansehens und seines Reichtums, das war der Gemeinde die ihrem Schutzpatron gewidmete Kathedrale und in zweiter Linie das Stadthaus, der „Palazzo pubblico", wie jene das Herz, so dieser der Kopf des Gemeinwesens.

Vorangegangen in der Errichtung großartiger Gotteshäuser waren die beiden seemächtigen Städterepubliken Venedig und Pisa. An der Schwelle des 14. Jahrhunderts rüstete sich nun auch Florenz zu einem Dombau, der alle bisherigen an Größe und Glanz übertreffen sollte. Die Kunde von diesem baulichen Unternehmen der alten Rivalin wird den Ehrgeiz der Sienesen nicht umsonst gestachelt haben. Wir erfahren denn auch aus der Chronik der Stadt, daß der Gedanke, den Dom zu vergrößern, mit der Zeit festen Fuß faßt, und daß 1322 der erste Schritt zu seiner Verwirklichung geschieht. In diesem Jahre wurde nämlich Lorenzo Maitani, ein Sienese von Geburt, seit 1310 und bis zu seinem Tode (1330) Dombaumeister in Orvieto, um ein Gutachten angegangen, und dies Gutachten scheint nach dem Wortlaut: „incipiatur et fiat una ecclesia, pulcra magnia et magnifica" zu einem völligen Neubau geraten haben.[1]) Möglich ist auch, daß von Maitani zuerst die Anregung zu dem zwei Jahrzehnte später in Angriff genommenen Umbau ausgegangen ist. Durch diesen Umbau sollte der bestehende, in der ganzen Länge etwa 90 Meter messende Dom zu einem Querhause des neuen Domes werden. Es handelte sich also um ein riesiges Unternehmen, und es ist begreiflich, daß die Väter der Stadt sich lange besannen, ehe sie zu dem Plane Ja und Amen sagten. Im Jahre 1339 endlich faßt man den Mut zur Verwirklichung des kühnen Vorhabens, bei dem es sich unter anderm um die Freilegung des Doms nach der Südseite handelte, zu der da, wo jetzt der Palast Piccolomini steht (Via della Città Nr. 15) eine breite Marmortreppe hinaufführen sollte. Die Leitung des Neubaues wurde in die Hand eines, ebenfalls in auswärtigen Diensten zu hohem Ansehen gelangten Landsmanns, Lando (Orlando) di Pietro, gelegt, der damals in Diensten des Königs Robert von Neapel stand.

Lando muß ein vielseitig begabter Mann und in allen technischen Künsten bewandert gewesen sein. Ursprünglich Goldschmied, arbeitete er für Heinrich VII. die Kaiserkrone und goß für Florenz die große Stadtglocke. Von seiner Wirksamkeit in Neapel sind wir nicht näher unterrichtet. Wenn von ihm, wie anzunehmen ist, der noch in der Opera des Domes aufbewahrte Plan zu dem neuen Dombau herrührt, so verdient er in die vordere Reihe der großen Baumeister ge-

[1]) Milanesi, Documenti per la Storia dell' Arte Senese. Band I, Nr. 34, S. 188—189.

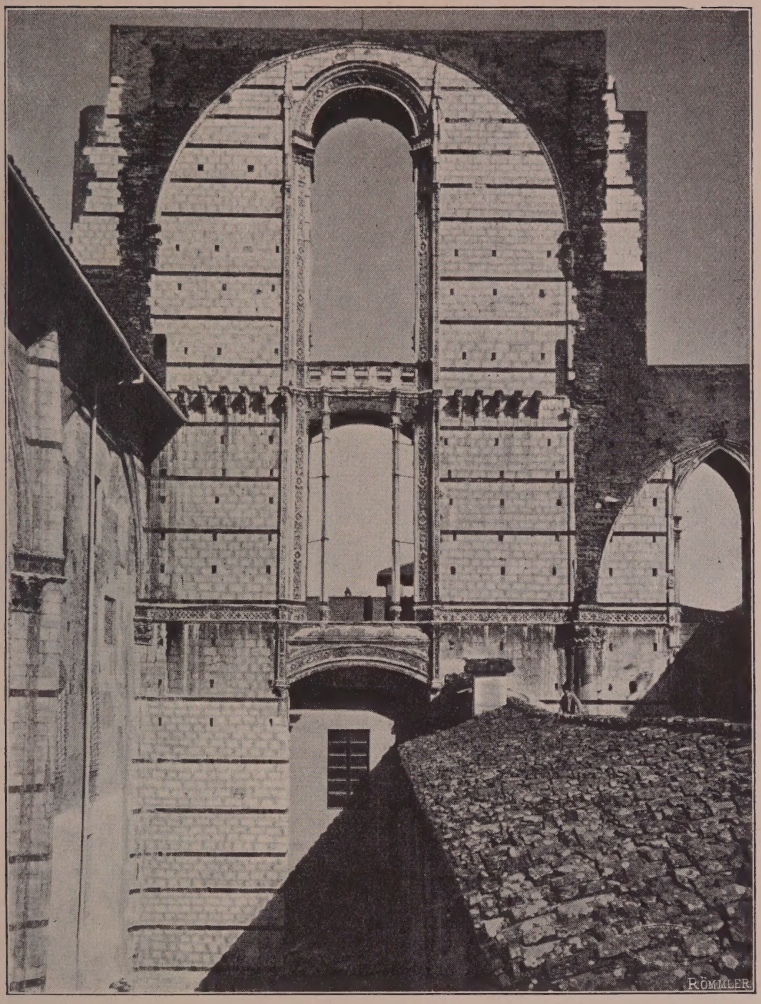

Abb. 20. Mauerrest des neuen Doms.

stellt zu werden, die ihrem Vaterlande zum Ruhme gelebt und gewirkt haben. Er selbst starb bald nach Beginn des an der Südseite, da wo der Glockenturm steht, ansetzenden Neubaues.

Auch die Stadt sollte keine Freude an dem mit großem Eifer ins Werk gesetzten Unternehmen gewinnen. Nach einer kaum überstandenen Hungersnot brach 1348 die Pest aus und entvölkerte die Stadt in wenigen Jahren bis auf die Hälfte ihrer Einwohnerzahl. Die bisher reichlich geflossenen Spenden für den Dombau wurden immer kärglicher. Zu dem Geldmangel gesellte sich ein anderes Übel, um den Neubau vollends ins Stocken zu bringen. Im Mauerwerk der Pfeiler zeigten sich Risse, die durch Senkungen infolge mangelhafter Fundamentierung herbeigeführt waren. Die Bauleitung rief nun zur Abwendung der drohenden Gefahr aus Florenz angesehene Architekten herbei, die indes auch keine Abhilfe schaffen und von dem Weiterbau nur abraten konnten. Wohl oder übel fügten

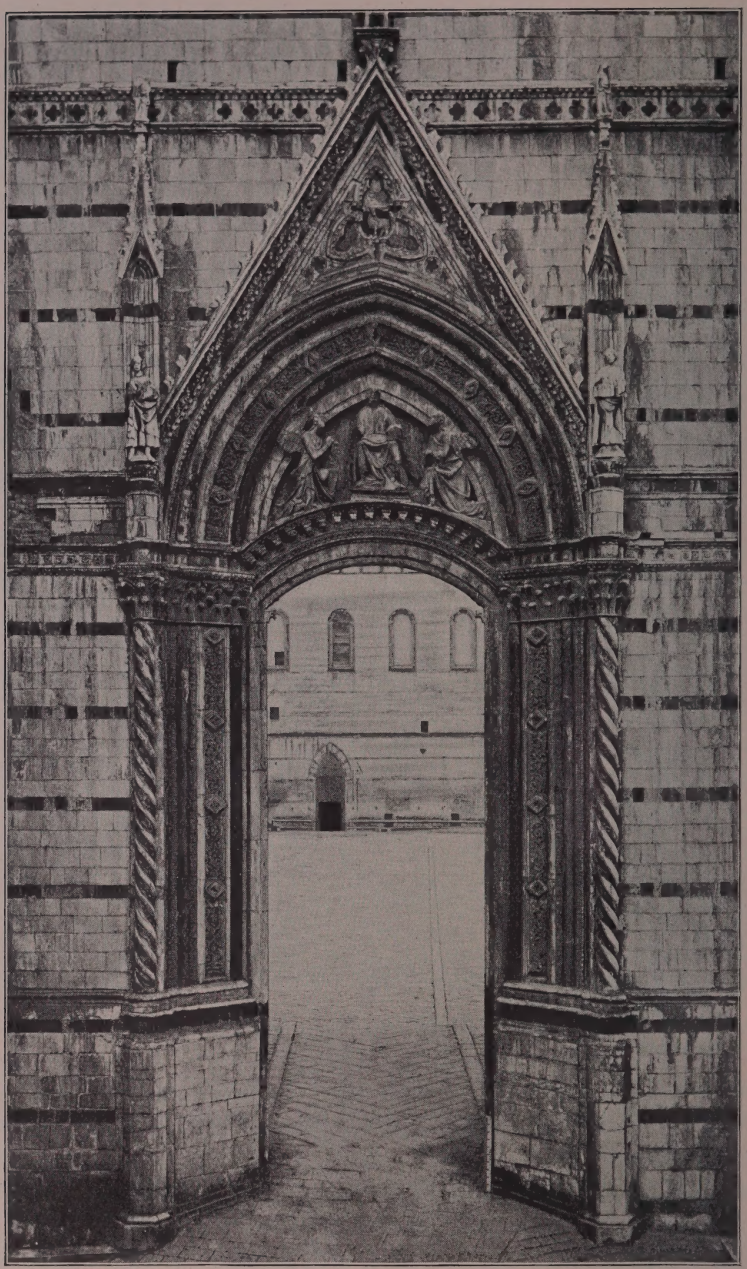

Abb. 21. Portal der Domruine.

sich die Sienesen in das Unvermeidliche, die schwankenden Bauteile wurden niedergerissen und das mit so kühnem Mut begonnene großartige Werk kam als Ruine (Abb. 20) auf die Nachwelt.

„Dieser neue Dom", sagt Jacob Burckhardt, „wäre bei weitem das schönste

gotische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends ist die Raumschönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieser Ruine; die Schlankheit der Pfeiler, die weite und leichte Spannung ihrer Rundbogen (freilich um den Preis eiserner Verbindungsstangen erkauft) und der Adel der Dekoration stellen den alten Dom beinahe in Schatten."

Ein einziges hohes Portal, das dem Verfall entgegen ist, „zeugt von verschwundener Pracht" (Abb. 21). Fein gegliedert in seiner schlanken Schönheit läßt es uns einen Hauch des edlen Geistes verspüren, der an dieser Stelle gewaltet hat. Nicht ohne stille Wehmut kann man die Schwelle überschreiten und die öden Hallen betreten, über die sich der blaue Himmel wölbt, nicht ohne Schmerz hinaufblicken zu den hochragenden Mauern, durch deren weite Fensterhöhlen jetzt die Vögel kreisen. Ist doch die herrliche Ruine ein Spiegelbild des tragischen Schicksals der Stadt, die von der stolzen Höhe ihrer Selbstherrlichkeit herabsinken sollte zu einem stillen, kleinbürgerlichen Gemeinwesen.

Zu welcher harmonischen Vollendung im Sinne der italienischen Gotik es der neue Dom gebracht haben würde, läßt einigermaßen die prächtige Fassade der schon oben genannten Unterkirche S. Giovanni (Abb. 22) ermessen, zu der die breiten Stufen der Freitreppe von der Höhe hinabführen; denn aus ihr spricht uns dieselbe Baugesinnung an, aus der der Entwurf zu dem Erweiterungsbau entsprungen war. Kräftige, feingegliederte Wandpfeiler fassen die Ecken ein, zwei schmalere flankieren das Hauptportal (Abb. 23) und steigen wie jene hinauf zum Dachgesimse, über dem der abschließende Giebel noch immer der Vollendung harrt. Die schmaleren Seitenportale überwölbt ein gedrückter Spitzbogen, das breitere Hauptportal ein Rundbogen, den ein von Maßwerk durchbrochener Giebel (Wimperge) nach Art der nordischen Gotik überragt. Die spitzbogigen Fensteröffnungen in der Oberwand sind ebenfalls rein gotisch gedacht und mit Spitzgiebeln aus der Wandfläche hervorgehoben.

Einen viel weniger geschlossenen Eindruck als diese Schöpfung des Giacomo di Mino del Pelliciajo (1382, Entwurf im Dommuseum) macht die Stirnseite des Domes (Abb. 24). Man hat bei ihrer Betrachtung auf den ersten Blick die Empfindung, daß sie nicht aus einem Gusse hervorgegangen ist. In der Tat ist geraume Zeit über ihre Vollendung hingegangen, und verschiedene Baumeister haben nacheinander Hand daran gelegt, bis um die Wende des 14. Jahrhunderts, wo dann das Verständnis für das Wesen der Gotik im Aufbau wie in den Zierformen sich mehr und mehr abschwächte und der auf die verlassenen Bahnen zurückgehende romanische Formensinn wieder zum Durchbruch kam.

Der Grundzug der nordischen Gotik ist die Wölbung der Decke über einem Pfeilerbau, von dem sie mit ihrem Rippenwerk gewissermaßen in der Schwebe gehalten wird; die Umfassungswände haben dabei nur noch die Bedeutung eines Abschlusses des Innenraumes gegen außen und geben dies deutlich durch breite, zwischen schweren Pfeilern eingespannte, schlank aufsteigende Fenster zu erkennen. Die vertikale Tendenz des Aufbaues, die infolge der engen Verbindung der Türme mit dem Baukörper im Norden besonders scharf hervortritt, führt dann auch zu der eigentümlichen Gestaltung und scharfkantigen Profilierung des baulichen Ornaments, zu den Spitztürmchen (Fialen), den Krabben und Kreuzblumen, in denen

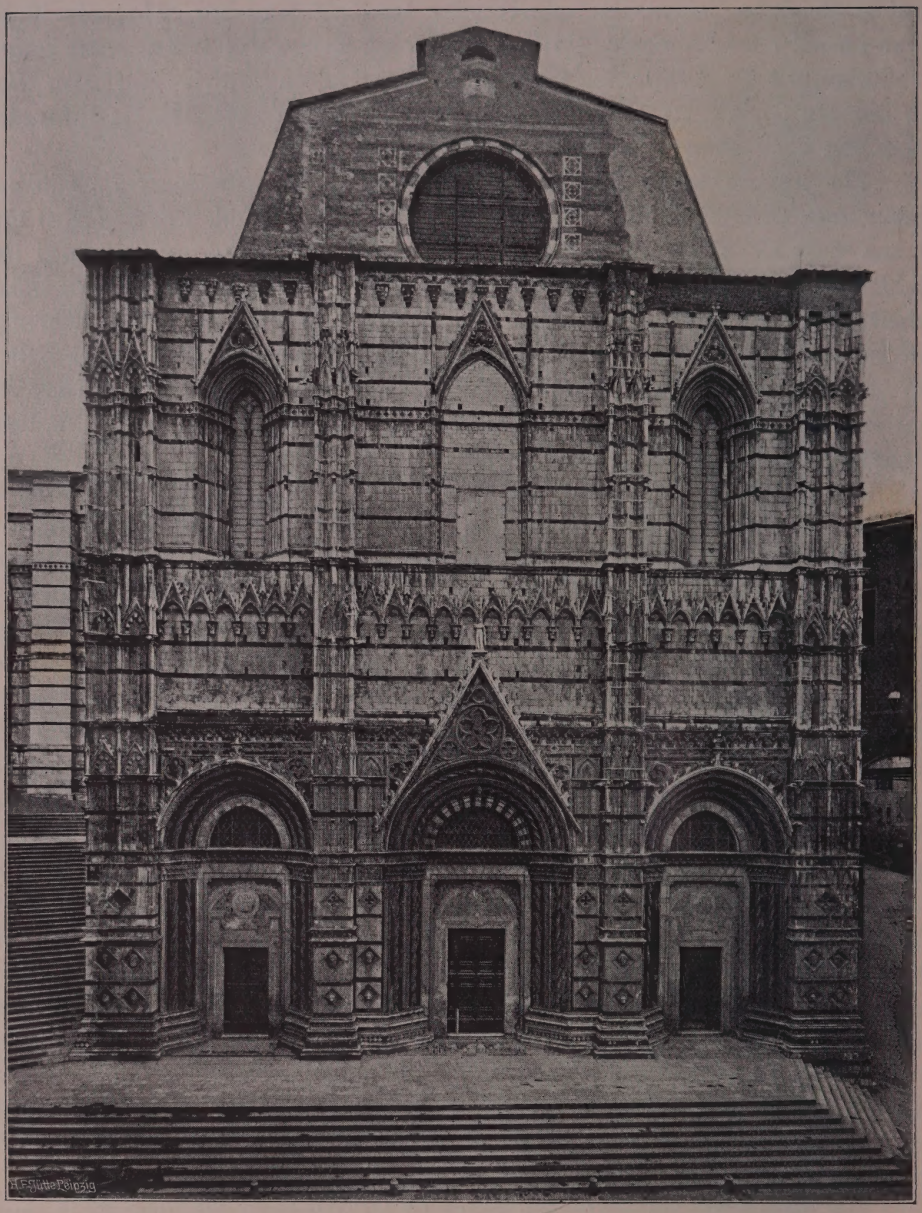

Abb. 22. Stirnseite der Taufkirche S. Giovanni.

die den Bau zusammenhaltenden Kräfte nach obenzu gleichsam ausstrahlen. Der Spitzbogen, die notwendige Voraussetzung für das konstruktive Gefüge des Bauwerkes, tritt dann auch äußerlich als dekoratives Element mit seinem Zackenbesatz, seinen von ansteigenden Krabben besetzten, spitzwinkeligen Giebeln in die Erscheinung. Von Konsolen getragene, mit Baldachinen gekrönte Statuen besetzen das Gewände der Portale, in Nischen mit Statuen lösen sich die übrigen Wandflächen auf, phantastische Tierfiguren hocken auf den Dachbalustraden, Wasserspeier

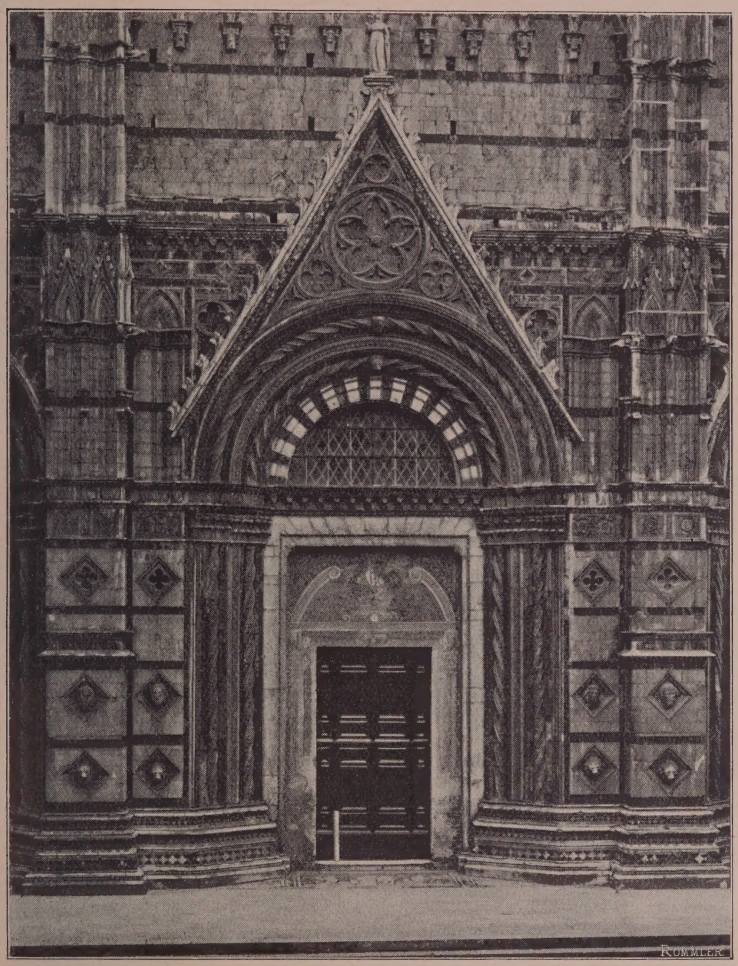

Abb. 23. Hauptportal der Taufkirche.

strecken ihre Drachenhälse weit über die Dachkanten hinaus, und Strebebogen und Strebepfeiler vollenden endlich die vielgestaltige Gliederung des Baues, der mehr der träumerischen Phantasie eines Steinmetzen als dem rechnenden Verstande eines Baumeisters entsprungen zu sein scheint.

Die Italiener nahmen von der Gotik, abgesehen von den wenigen Kirchen, bei denen nordische Bauleute die Hand im Spiele hatten, fast nur die äußeren Merkmale an. Der romanische Stil, bei dem sich die horizontale Lagerung des Mauerwerks deutlich ausspricht, wurde seinem Wesen nach nicht verdrängt; die breiten Wandflächen des Hauptschiffes, das als weite Halle den Gesamteindruck des Raumes bestimmt und sich durch Arkaden gegen die niedrigen Seitenschiffe öffnet, boten die beste Gelegenheit zu farbiger Dekoration, weshalb sie der italienische Bausinn ungern preisgab; der sich aus der Mauer weit vorschiebende, in Absätzen sich nach oben verjüngende Strebepfeiler war ihm wider das Gefühl. So sehen wir denn, wie nach verhältnismäßig kurzer Zeit die über die Alpen herbeigeführte neue

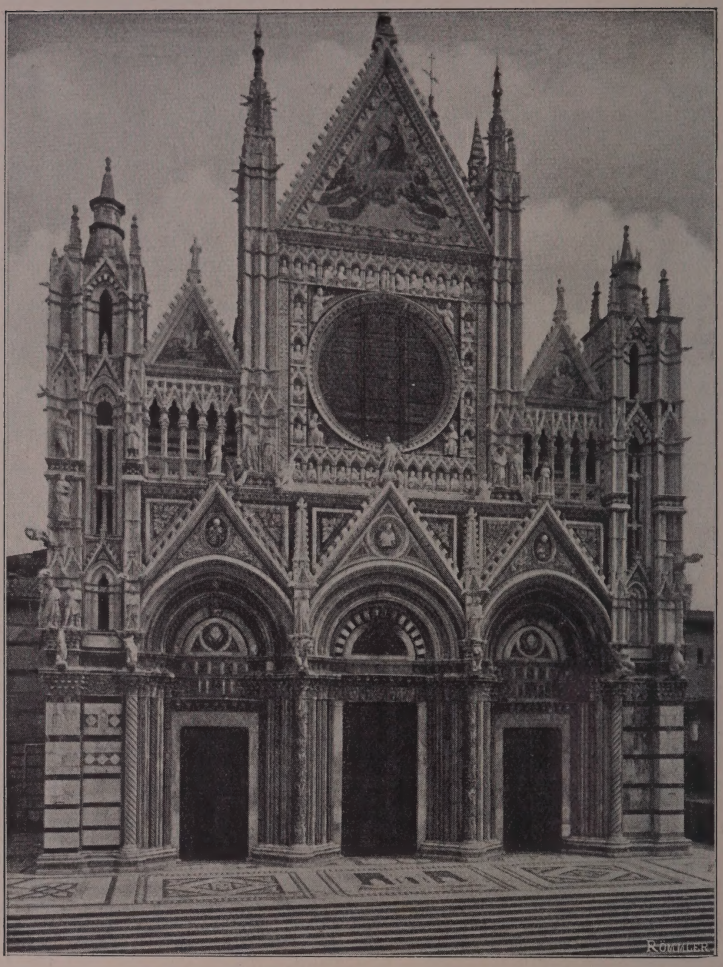

Abb. 24. Fassade des Doms von Siena.

Bauweise allmählich auch ihre dekorative Bedeutung verliert, bis die Renaissance im 15. Jahrhundert völlig mit ihr aufräumt.

Das Schema der dreigiebeligen Fassade des Domes zu Siena (Abb. 24) hat nun eine auffällige Verwandtschaft mit dem des Domes zu Orvieto (Abb. 25), wenn auch die Durchführung im einzelnen wesentlich abweicht. Es sind offenbar Schwesterfassaden, und es fragt sich nur, welcher von beiden das Recht der Erstgeburt zukommt.

Nach der landläufigen Meinung ist die Fassade des Domes von Siena die ältere und, wenigstens was den unteren Teil mit dem Portalbau anlangt, immer für ein Werk Giovanni Pisanos angesehen worden. Neuere Forschungen in den Schriftquellen lassen aber kaum einen Zweifel darüber zu, daß die Fassade des Domes von Orvieto, als deren Urheber der oben erwähnte Lorenzo Maitani nachgewiesen ist, schon der Hauptsache nach fertig war, als mit dem Fassadenbau

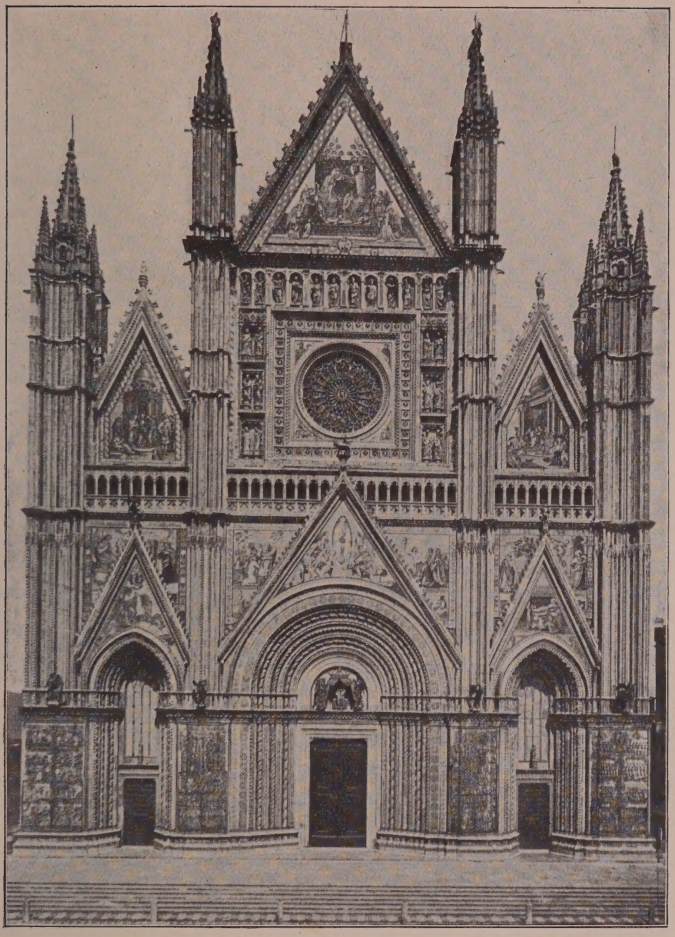

Abb. 25. Fassade des Doms zu Orvieto.

in Siena begonnen wurde. In den Rechnungsbüchern der Stadt[1]) findet sich nämlich ein Eintrag für das Niederreißen der Loggia Vescovile, die sich zwischen der jetzigen Stirnseite des Domes und dem Spital von Santa Maria della Scala befand. Dieser Abbruch steht höchst wahrscheinlich im Zusammenhang mit einer Verlängerung des Domes nach seiner Vorderseite um zwei Gewölbejoche, die notwendigerweise den Abbruch der bisherigen Fassade zur Folge haben mußte. Wie diese alte Fassade ungefähr aussah, läßt sich aus einem kürzlich in der Biccherna (den städtischen Rechnungsbüchern im Staatsarchiv) ans Licht gebrachten Buchdeckel aus dem 14. Jahrhundert erkennen (Abb. 26), wofern die perspektivisch sehr unbeholfene Zeichnung sich nur einigermaßen an die Wirklichkeit gehalten hat. Die Ansicht des Bauwerks ist übereck genommen; links erscheint ein Teil der nördlichen Seitenfassade mit der Front des Querhauses und der Kuppel darüber, überragt von dem damals also bereits vollendeten Glockenturm, rechts die Fassade mit drei schlanken, rechteckigen

[1]) Arch. di Stato di Siena, Libro dei Regolatori 1367—1377.

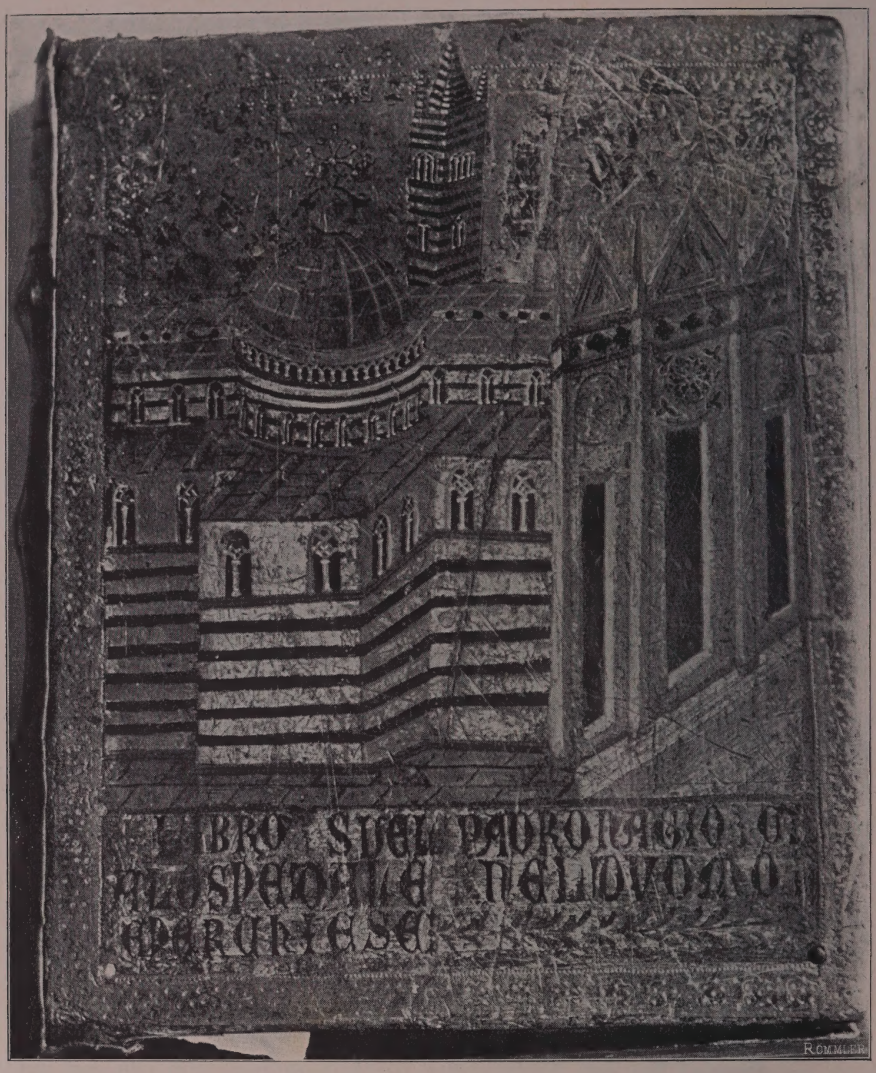

Abb. 26. Buchdeckel aus dem 14. Jahrhundert mit Zeichnung des Doms.

Eingängen und je einer Fensterrose und einem Giebel darüber. Diese nüchterne Behandlung der Hauptfront des Gebäudes macht ganz den Eindruck eines Notbehelfs, der den Zweck hatte, den Bau gegen den Domplatz so lange abzuschließen, bis das Prachtstück, das vielleicht nach dem Entwurf des Giovanni Pisano an die Stelle treten sollte, zur Ausführung gelangen konnte.

Werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Fassade des Doms von Orvieto, so fällt uns sogleich das strengere Gefüge in der Hauptgliederung auf. Die turmartig entwickelten Pfeiler steigen vom Sockel an schlank in die Höhe und laufen in gotische Spitzhelme aus, die die zwischenliegenden Giebel weit überragen. In Siena ist der Unterbau der Eckpfeilertürme ganz schlicht gehalten und setzt sich gegen den oberen plastisch dekorierten Aufbau scharf ab; die das Mittelportal einfassenden

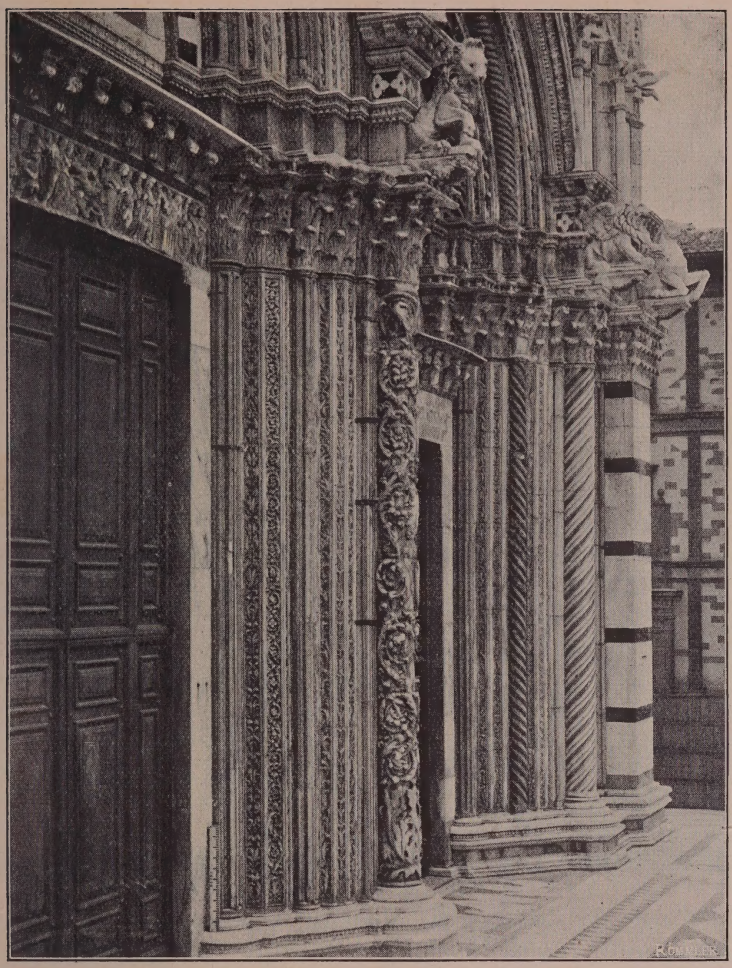

Abb. 27. Teil der Domfassade.

Pfeiler sind nur bis zur Höhe der Portale (Abb. 27) durchgeführt, während am Oberbau zwei seitwärts gerückte Pfeiler auf dem Hauptgesims fußen und ohne Zusammenhang mit dem Erdgeschoß ein gegen das Mittelportal viel zu breites quadratisches Feld mit einem großen Radfenster einfassen, dessen Füllung mit Maßwerk unterblieben ist. Die seitliche Verschiebung der Pfeiler hat dann auch zur Folge, daß das von der Spitze der Seitengiebel gefällte Lot nicht auf die Spitze der Portalgiebel trifft. Der innere Organismus des Baues drückt sich in Orvieto ferner deutlich in der breiteren, dem breiten Hauptschiff entsprechenden Anlage des Mittelportals aus, das demgemäß auch einen höher geführten Giebel hat. Mit den spitzbogigen Seitenportalen bildet es eine durch den Wechsel der Formen anmutende Gruppe, während in Siena die Portale eine der inneren Raumteilung widersprechende Einförmigkeit haben. Die Domfassade von Orvieto wird somit von einer architektonischen Logik beherrscht, die die sienesische vermißt und wie das Erzeugnis eines baulichen Dilettantismus erscheinen läßt, der mit den

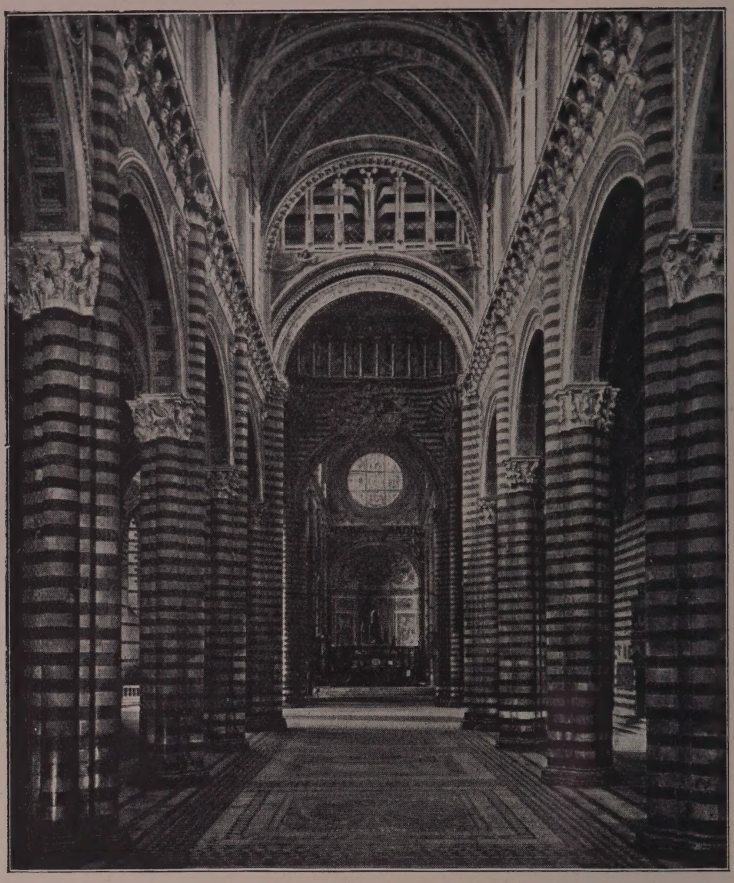

Abb. 28. Das Mittelschiff des Doms.

Formen ein willkürliches, aber — das ist nicht zu verkennen — ungemein reizvolles Spiel treibt. Der Reichtum der Fassade an figürlichem Bildwerk, die zierlichen Zwerggalerien unter den Seitengiebeln, das Nischenwerk um das große Radfenster, dazu der Farbenwechsel in den Marmorschichten, weiß, schwarz und rot, endlich die farbige Pracht der freilich erst viel später ausgeführten Mosaiken in den Giebelfeldern wirken zusammen zu einem ungemein fesselnden Eindruck. Die reich gegliederten Portale mit ihren mit Blätterkapitälen abschließenden mannigfach ornamentierten Zierſäulen, mit den Friesreliefs am Türsturz und dem Konsolgesims darüber zählen zu dem Schönsten, was die Zierkunst der gotischen Periode in dieser Art in Italien aufzuweisen hat.

Die Seitenfassaden des Doms sind, der allgemeinen Übung folgend, schlicht gehalten und nur durch wenig aus der Wand vortretende Strebepfeiler gegliedert, deren freie Endigung, ebenso wie bei den Giebeln der Fassade, durch Bildsäulen an Stelle der nordischen Fialen bewirkt wird. Die verhältnismäßig hohen Seitenschiffe lehnen mit Pultdächern an das Mittelschiff, dessen Strebepfeiler ebenfalls in Statuen auslaufen. Der Wechsel von schwarzen mit weißen Marmorschichten dient

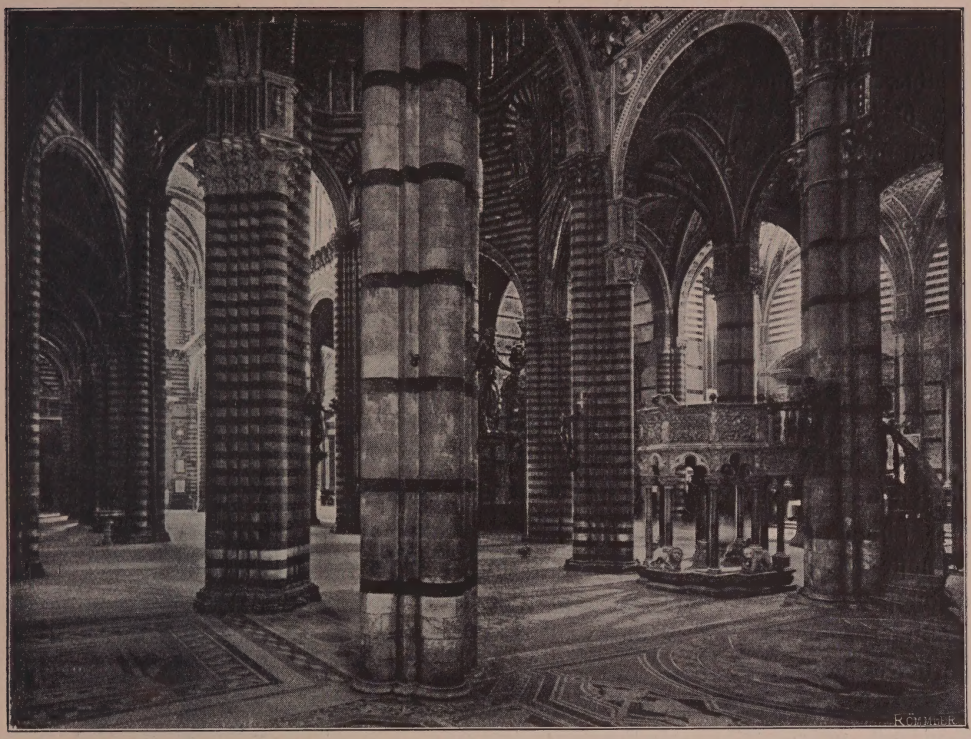

Abb. 29. Innenansicht des Doms vom Chor aus übereck gesehen.

in überaus wirksamer Weise zur Belebung der Wandflächen. Der Glockenturm, der ausnahmsweise mit der Umfassungsmauer verbunden ist, hat nichts Eigentümliches. Auf quadratischem Grundriß steigt er unverjüngt auf, wie in der Regel die Glockentürme in Italien, und wie diese lichtet er sich von Stockwerk zu Stockwerk durch Vermehrung der rundbogigen Fensteröffnungen. Nur die Krönung mit einem von vier Ecktürmen flankirten Spitzdach macht der Gotik die zeitgemäße Konzession. (Vergl. die Abb. 17.)

Im Laufe der folgenden Jahrhunderte hat der Dom noch verschiedene hervorragende Baumeister beschäftigt. In die Nordostecke des Querarms wurde 1482 von Giovanni di Stefano die Taufkapelle, ein reich mit Stuckornamenten verzierter Rundbau, im Stil der Frührenaissance eingebaut. Ihr gegenüber im ersten Querarm ließ Papst Alexander VII. 1661 von Benedetto Giovanelli die Cappella del Voto errichten, ein Prachtstück des Barockstils, der sich hier in seiner vollen Üppigkeit entfaltet. Von größerer kunstgeschichtlicher Bedeutung als diese beiden ist der Bau der Bibliothek (Libreria), der sich an die zwei letzten Joche des linken Seitenschiffs anschließt. Der durch die Freskomalereien Pinturicchios weltberühmt gewordene Saal mit der ihn gegen die Kirche abschließenden Marmorfassade von Lorenzo di Mariano, genannt Marrina, verdankt seinen Ursprung (1495) der Pietät, mit der Pius III. (Piccolomini) das Andenken seines großen Oheims, Pius II., des gelehrten Bibliophilen (Aeneas Sylvius) zu ehren gedachte. Dies Juwel der Renaissance wird uns im Verlaufe unserer Darstellung noch weiter beschäftigen.

Betreten wir durch das Mittelportal das Innere des Doms (Abb. 28, 29), so fällt unser Blick ungehindert bis in die Tiefe des Chors. Die über hohen Rundbogen gewölbte, vom Sonnenlicht durchflutete Halle macht mit ihrem herrlichen Baumaterial, der blauen mit Sternen besäeten Wölbung, dem durch bildliche Darstellungen belebten marmornen Bodenbelag, einen ungemein feierlich-großen Eindruck, der freilich durch den gar zu gleichmäßigen Wechsel in den Farbenschichten des Marmors etwas beeinträchtigt wird. Die Pfeiler sind nach gotischer Weise als Bündelpfeiler, aber sehr einfach gegliedert: die Ecken des quadraten Kerns sind ausgewinkelt und mit Halbsäulen besetzt, von denen die dem Mittelschiff zugewandten sich nicht wie die gotischen „Dienste" in einem Zuge bis zur Wölbung aufschwingen, sondern von einem auf Kragsteinen stark ausladenden Gesimse abgeschnitten werden. Dies den Blick in die Tiefe leitende, der gotischen Bauweise ganz heterogene Gesims hat eine merkwürdige Verzierung in den Papstköpfen aus gebranntem Ton (um 1400), die die Zwischenräume zwischen den Kragsteinen ausfüllen. Im Chor entwickelt sich die Gotik freier und stilgerechter. Hier wird auch der Wechsel zwischen weißen und schwarzen Schichten sehr gemäßigt, indem die schwarzen nur wie schmale Bandstreifen erscheinen, die das Auge nicht beunruhigen. Die Pfeiler haben ein geschlossenes Blätterkapitäl, das im allgemeinen die Form des korinthischen Kapitäls festhält, sie aber durch allerlei phantastische Zutaten figürlicher Art zu variieren sucht.

Neben dem Dome und der Taufkirche verschwindet alles, was die kirchliche Baukunst in Siena an Denkmälern aus dem Mittelalter und der neueren Zeit aufzuweisen hat. Ihr Äußeres, oft gar nicht oder erst in später Zeit verkleidet, hat wenig Anziehendes. Die älteste darunter, noch romanisch in der Anlage, ist S. Maria di Betleme vor Porta Romana, die größte die Ordenskirche der Franziskaner, S. Francesco, ein einschiffiger, gotischer Bau aus den Jahren 1250 bis 1326, vor wenigen Jahren vollständig erneuert. Seiner Lage wegen, auf der Höhe unweit der Fontebranda, ist S. Domenico (Abb. 30) vielleicht am ehesten der Beachtung wert. — Ein einschiffiger burgartiger Backsteinbau (1293—1391) mit langem Querhaus, offenem Dachstuhl und zinnengekröntem Campanile. —

Mächtiger und eindrucksvoller ist, was der Profanbau an Palästen im 14. Jahrhundert in Siena geschaffen hat. Freilich wirken diese Bauten mehr durch ihre Masse, ihre Breitenausdehnung und ihre Stockwerkshöhen als durch die Schönheit der Gliederung und durch plastisches Zierwerk. Das hängt zum Teil mit dem herrschenden Baumaterial, dem Backstein, zusammen, neben dem namentlich für das Erdgeschoß hin und wieder auch der Haustein Verwendung fand. Die horizontale Gliederung beschränkt sich fast immer auf ein schmales Gesims unter der Fensterreihe der Stockwerke, deren sich zwei, auch drei über dem hohen, ungegliederten, nur spärlich oder gar nicht von Fenstern durchbrochenen Erdgeschoß erheben. Den Abschluß der Fassade bildet in der Regel der romanische Rundbogenfries, darüber ein breiter Sims; die Krönung bildet der Zinnenkranz, ein Motiv, das vom Burgbau auf diese Stadtburgen der Adelsgeschlechter übertragen wurde. Zur Belebung der Wandfläche tragen das meiste die von einem gotischen Blendbogen überragten durch zwei Marmorsäulchen geteilten Fenster bei, deren zierliche Architektur zu dem

Abb. 30. S. Domenico.

glatten und dunklen Mauerwerk im auffälligen aber nicht unangenehmen Gegensatz steht. Ganz unentwickelt ist die Portalarchitektur.

Der überwältigende Eindruck, den der Marktplatz (Abb. 31) von Siena auf den aus der Enge der Straßen herkommenden Beschauer hervorruft, beruht abgesehen von der Weite des freien Raumes auf den stolzen Palastbauten, die ihn einfassen. Mit seiner ziemlich halbrunden Grundgestalt liegt er wie eine Schaubühne da, ganz anders als der Signorenplatz von Florenz oder der Markusplatz von Venedig, und doch in seiner Art nicht minder großartig und das Auge fesselnd. Als Schaubühne des öffentlichen Lebens hat dieses Forum denn auch Jahrhunderte hindurch gedient, und noch heutigen Tages sammelt es gelegentlich bei Volksfesten, wie bei dem im Juli und August regelmäßig stattfindenden Wettrennen, dem „Palio", in seinem Umkreise die schaulustige Menge.[1])

Bei weitem das bedeutendste Gebäude des Platzes ist das an seiner Südseite gelegene Stadthaus, der Palazzo Pubblico (Abb. 14 u. 31). Der Bau, schon im 13. Jahrhundert begonnen, ist erst im Jahre 1305 vollendet worden. Der

[1]) Der sogenannte „Palio" von Siena mit den damit verbundenen Wettrennen findet zweimal des Jahres, am 2. Juli zu Ehren der Madonna zu Provenzano und am 15. August zu Ehren der Maria Assunta statt.

untere Teil ist in Travertin ausgeführt, der obere in rotem Backstein, von dem die Marmorsäulchen der Fensterreihen sich effektvoll abheben. Da, wo sich der Rundbogenfries zwischen den beiden unteren Geschossen hinzieht, endete einst der alte 1303 vollendete Bau. Das zweite Stockwerk, mit dem zinnengekrönten Mittelstück, wo das Jesuszeichen des heiligen Bernardin angebracht ist, wurde erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt. Kühn ragt an der linken Seite der schlanke, 102 m hohe Turm, der sogenannte Mangia, empor. Man möchte sich fast die später an seinem Fuße vorgebaute Kapelle wegdenken, um seine schönen und doch so einfachen Linien bis zu ihren Wurzeln verfolgen zu können. Nicht weniger als acht Baumeister wurden zu seiner Errichtung herbeigezogen, unter welchen Agnolo di Ventura, Agostino di Giovanni und der berühmte Goldschmied Ugolino di Vieri genannt werden. Sie alle mußten sich auf Ehrenwort verpflichten, den Turm so zu erbauen, daß er nicht zusammenfalle. Wie gut die beiden ausführenden Architekten, die Brüder Minuccio und Francesco di Rinaldo aus Perugia, diese Aufgabe erfüllt, lehren die sechs Jahrhunderte, die fast spurlos an ihm vorübergegangen sind. Die mit ihrem glänzenden Weiß sich von dem roten Backstein des unteren Teiles abhebende Krönung durch einen breiteren Umgang mit kapellenartigem Aufsatz wurde nach Zeichnungen des Lippo Memmi ausgeführt. Der Turm führt den wenig poetischen Namen „Mangia", weil der erste Mann, der die Tagesstunden anzuschlagen hatte (es gab damals noch keine Uhren), Mangia hieß. Der später eingeführte Automat, der die Glocke anschlug, wurde ebenfalls Mangia genannt und endlich der Name Mangia auf den Turm selbst übertragen. Links um die Ecke, an der Kapelle vorüber, sieht man noch Spuren von Fresken, welche einst Verurteilte darstellten; in den Räumen darüber befinden sich düstere Gefängnisse.

Vier Spitzbogenportale führen in das Innere des Palastes, dessen untere Räume teilweise noch mittelalterlich geblieben sind. In den oberen Sälen findet man, mit Ausnahme von Duccios Dombild und einiger Bilder der Akademie, das Wichtigste beisammen, was von der Malerei des Trecento in Siena auf uns gekommen ist. Eine Loggia, welche im obersten Stockwerk die Rückseite des Palastes abschließt, gewährt einen prächtigen Blick ins Freie. Allerdings ist es nicht das Meer, das sich hier vor uns auftut, wie bei dem fast hundert Jahre jüngeren Dogenpalast in Venedig. Dafür ruht der Blick auf fruchtbaren Tälern und einer vom Monte Amiata begrenzten weiten Ebene, auf der zwischen Olivengärten einsame Villen im Schatten von Zypressen stehen und die Silhouetten gotischer Kirchen sich gegen den blauen Himmel abheben.

Nach diesem schönen Vorbilde sind die meisten gotischen Privatpaläste Sienas erbaut worden. Älteren Stils ist der schon erwähnte Palazzo Tolomei (s. S. 27), dessen untere Teile 1205 aufgeführt wurden und der somit einer der ältesten Paläste Sienas ist. Hier wurde einst König Robert von Neapel 1310 als Gast der Tolomei, als diese an der Spitze der sienesischen Guelfen standen, empfangen. Die Fassade ist ganz schlicht gehalten. Die Fenster sind in der Mitte durch eine Säule geteilt, über deren Blattkapitäl Löwenköpfe angebracht sind; das in rotem Marmor ausgeführte Maßwerk der Spitzbogenfenster ist in frühgotischer Weise aus Dreipässen zusammengesetzt.

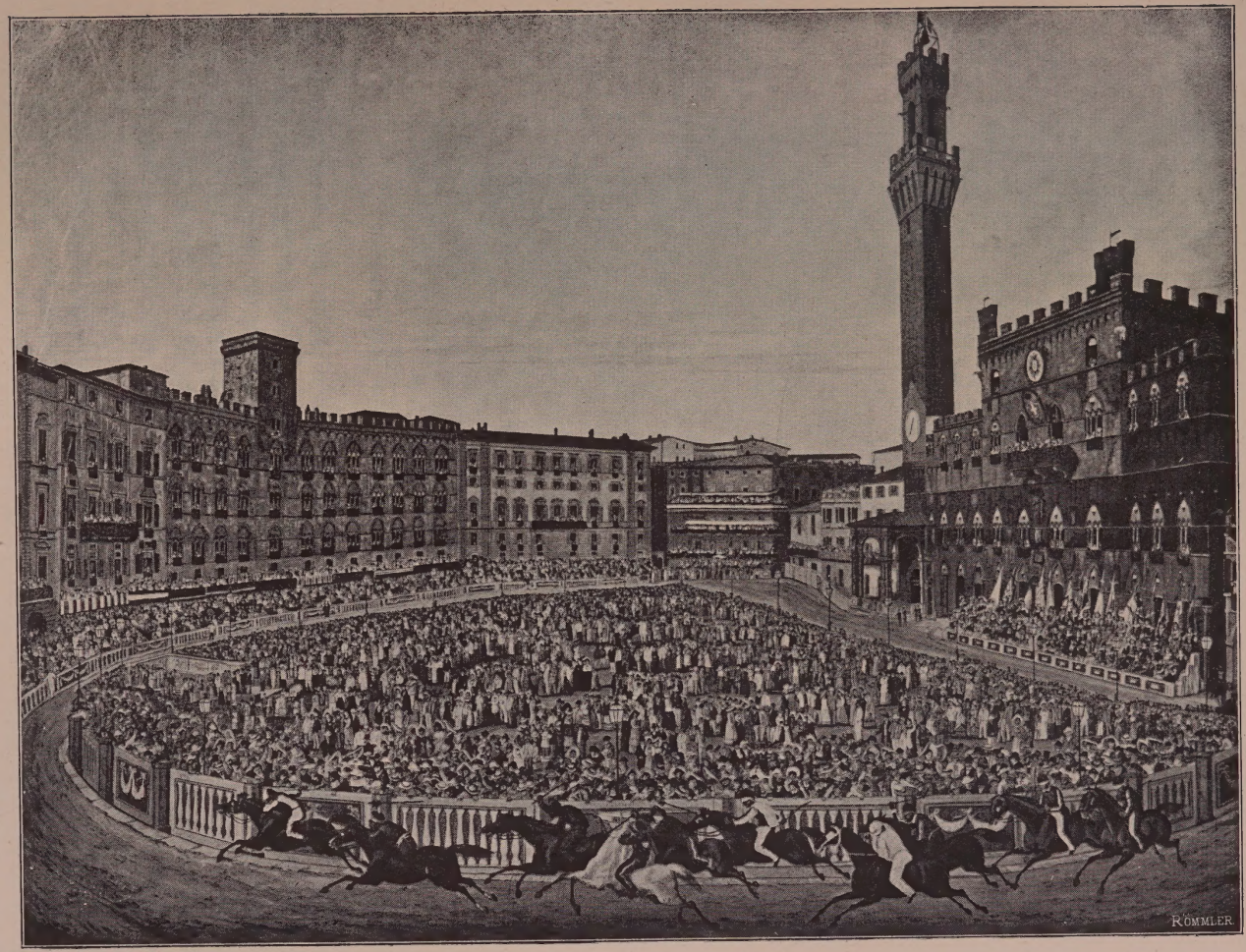

Abb. 31. Der Marktplatz während des Palio.

Abb. 32. Palast Buonsignori. 14. Jahrhundert.

Unter den übrigen gotischen Palästen Sienas verdienen besonderer Erwähnung der dem Palazzo Pubblico gegenüberstehende mächtige Palazzo Sansedoni (Abb. 34), mit den Resten eines einst hochragenden Turmes und der nicht weit davon entfernte Palazzo d'Elci Pannocchieschi. Der Palazzo Buonsignori (Abb. 32), in Via S. Pietro, neben dem der Pia Tolomei, ist mit seinem feinen Rundbogenfries und den mit Wappenbildern geschückten Zinnen einer der schönsten und besonders glücklich in der Abwägung der Verhältnisse.

Palazzo Marsili in der Via della Città, 1459 im gotischen Stile erneuert, seit 1876 restauriert, wird als einer der ältesten der Republik erwähnt. Ihm schräg gegenüber liegt der ursprünglich der Familie Marescotti gehörende Palazzo Saracini (Abb. 33). Sein unterer Teil ist in Travertin, der obere in Backstein ausgeführt. Es fehlt ihm der sonst fast alle gotischen Paläste Sienas zierende Rundbogenfries; von seinem Turme geht die Sage, daß von dort aus 1260 der Tambour Cereto Ceccolini den siegreichen Ausgang der Schlacht von Montaperti den unten harrenden Frauen und Männern

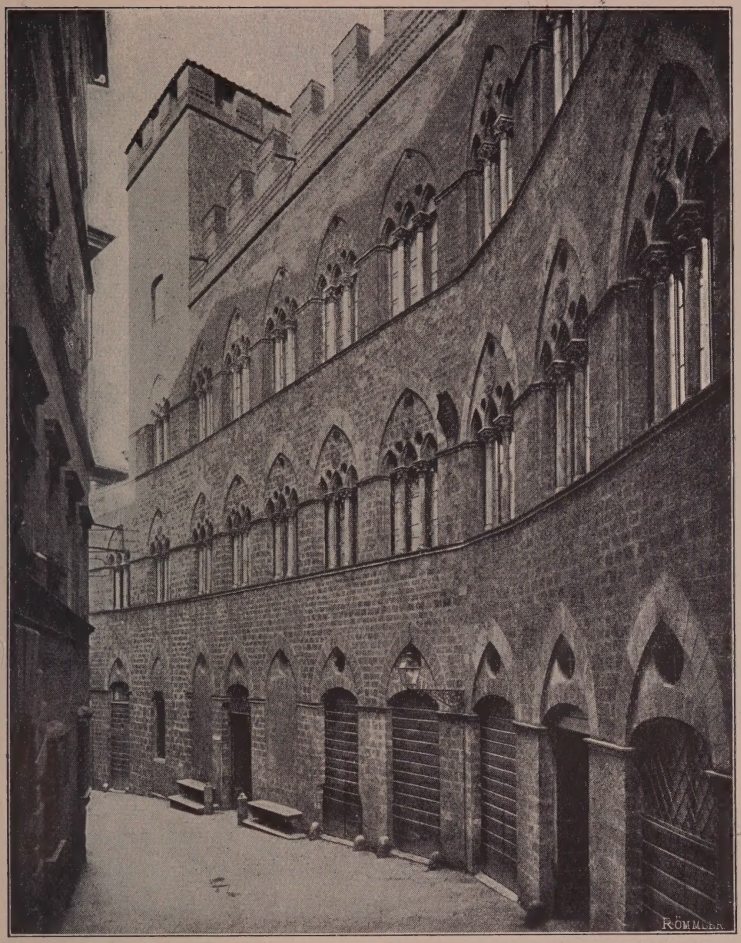

Abb. 33. Palast Saracini.

verkündet habe. — Im alten Stil wiederhergestellt sind der nahe am Domplatz gelegene Palazzo Grottanelli, einst Sitz des Capitano di Guerra, mit einer in einer gewölbten Eingangshalle kunstvoll angelegten Freitreppe, die in die inneren, sehr sehenswürdigen Räume führt. Ebenso der Palazzo Salimbeni (Abb. 13 u. 35) (jetzt Monte dei Paschi) der Stammsitz des Geschlechts, das zur Zeit der Schlacht von Montaperti und späterhin als Gegner der Tolomei eine hervorragende Rolle in der Geschichte Sienas gespielt hat. Nach ihm ist der Platz benannt, den seitwärts die Renaissancepaläste Tantucci (rechts) und Spannocchi (links) einfassen; in der Mitte ein modernes Denkmal für den um die Trockenlegung der Maremma verdienten Sallustio Bandini.

In diesem Zusammenhange sei auch der Brunnenanlagen gedacht, die sich, wie in anderen Bergstädten Italiens, als breite von Spitzbogenkonstruktionen überwölbte Wasserbehälter darstellen. Der Reiz des Malerischen, der diesen Anlagen, der Fontebranda, Fonte Ovile (s. S. 10—11) und den übrigen Brunnen eigen ist,

Abb. 34. Palast Sansedoni. 13. und 14. Jahrhundert.

beruht nicht zum geringsten Teile in der Umgebung. Ähnlich reizvolle Bauten, deren Wirkung durch ihre Lage gesteigert wird, sind die mittelalterlichen Backsteintore Sienas, die zum Teil noch ihre alten Antiporten (Vortore) besitzen.

Auch in den stillen, engen Seitengassen wird öfters der Blick von mittelalterlichen Baulichkeiten gefesselt, die unter dem Eindruck der Vergessenheit, in die sie versunken scheinen, doppelt anziehend wirken.

Aus den Aufzeichnungen Vasaris, der die Nachrichten über das Leben der italienischen Künstler aus mündlichen und schriftlichen Quellen um die Mitte des 16. Jahrhunderts sammelte und herausgab, erfahren wir nur wenig über die sienesischen Künstler der älteren Zeit, und wie weit die Namen der einzelnen Baumeister mit den Denkmälern in Beziehung stehen, bleibt in den meisten Fällen ungewiß. Auf jeden Fall hat an der architektonischen Physiognomie, mit der uns die Stadt noch heute erfreut, eine stattliche Reihe trefflicher Meister mitgewirkt. Manche darunter sind Vasari selbst dem Namen nach unbekannt geblieben. Wer aber Zeit und Gelegenheit hat, einen Blick in die Quellenschriften zur Geschichte Sienas, die Biccherna und Gabella zu werfen, wo viele Jahrhunderte hindurch unter anderem auch Zahlungen an Künstler für gelieferte Arbeiten verzeichnet worden sind, der wird noch auf manche Namen sienesischer Baumeister stoßen, wie z. B. Luca di Giovanni, den Lehrer Jacopo della Quercias, der in Pisa am Camposanto arbeitete und nicht nur in Siena, sondern längere Zeit in Orvieto das

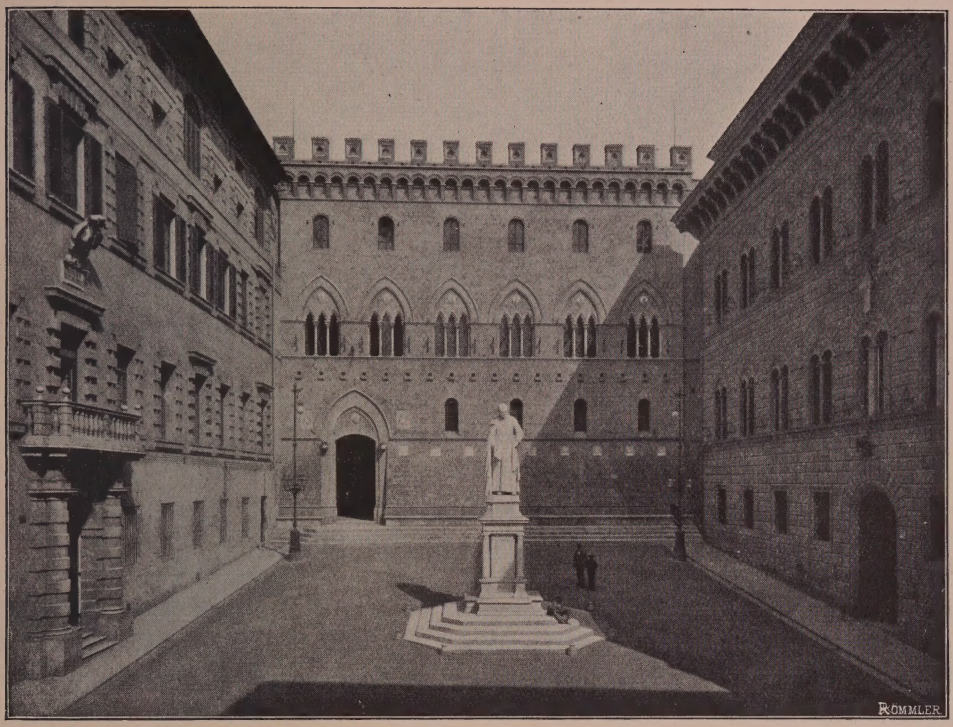

Abb. 35. Piazza Salimbeni, mit dem Bandinidenkmal.

Amt des Dombaumeiſters bekleidete; wie Giovanni di Cecco, der als Architekt der oben erwähnten, 1376—1378 ausgeführten Kapelle der Piazza genannt wird. Sie und andere, wie Domenico d'Agoſtino, Niccolo del Mercio und Michele di Ser Memmo, welcher letzterer als „artefice universale" ſich eines großen Rufs erfreute, haben ohne Zweifel alle mit Agoſtino di Giovanni und Agnolo di Venturo zu dem baulichen Aufſchwunge der Stadt ihr Teil beigetragen.

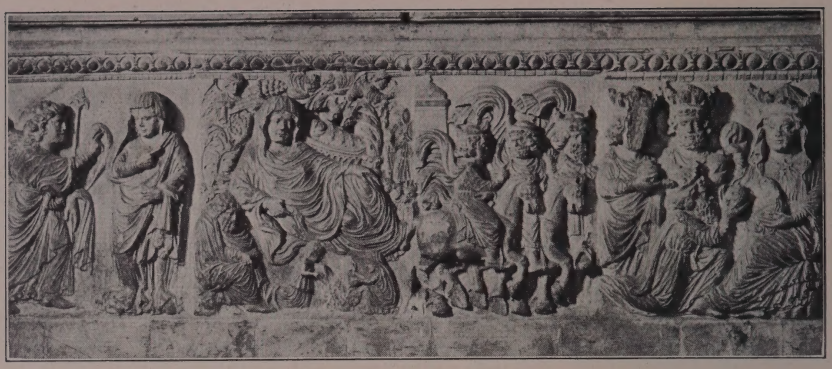

Abb. 36. Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der Könige.
Marmorfries im Dom, Kapelle am linken Querschiff. 13. Jahrhundert.

3. Die mittelalterliche Plastik.

Kein Zweig der schönen Künste war seit dem Untergange der antiken Welt so sehr in Verfall geraten, wie die Skulptur. Das Wesen des christlichen Glaubens war ihr abhold. Neue Aufgaben erwuchsen ihr erst, als das erstarkte Stadtbürgertum durch den Bau mächtiger Dome sich selbst zu glorifizieren bestrebt war. Portale, Chorschranken, Altar und Kanzel, von dem kleinen Rüstzeug des Kultus abgesehen, verlangten ihren Schmuck, und allgemach sah man sich nach alten Vorbildern um, die dem Steinmetz und Bronzegießer einen Anhalt für das figürliche Relief boten. Sarkophage, auch Marmorvasen aus römischer Zeit fanden sich noch an manchen Orten vor und mögen schon hier und da zur Anregung des schöpferischen Sinnes gedient haben, bevor noch der große Neuerer auf dem Gebiete der Plastik, Niccolò Pisano, im Jahre 1260 die Marmorkanzel in der Taufkirche zu Pisa errichtete und ihre Brüstung mit Reliefstafeln schmückte. In Siena hatte Niccolò schon einen Vorgänger gehabt (wenn es nicht ein ungeschickter Zeitgenosse oder gar Nachläufer war), der das antike Formenwesen zur Verkörperung biblischer Vorgänge, wenn auch in sehr unbeholfener Weise zu verwenden sich bemühte. Zeugnis dafür ist ein Relief (Abb. 36), das in der Pfarrkirche von Ponte allo Spino die Chorschranken zierte und jetzt in einer Kapelle am linken Querschiff des Doms eingemauert ist. Es stellt die Verkündigung des Engels an Maria, die Geburt Christi, den Zug der heiligen drei Könige und die Anbetung des Kindes dar, mit gnomenhaften Figuren, ausdruckslos und ohne jegliches Formverständnis.

Den einheimischen Steinmetzen, die mit den Mönchen von S. Galgano (s. oben S. 37) hergekommen oder beim Dombau geschult worden waren, werden die Sienesen nicht genügende Kunstfertigkeit zugetraut haben, um Aufbau und Schmuck der Kanzel in ihre Hand zu legen. Der Ruf Niccolòs ging durch das Land und veranlaßte die Dombauherren den berühmten Meister am 5. Oktober 1265 mit der Errichtung der Kanzel zu beauftragen. Niccolò kam dann auch

mit etlichen Gehilfen nach Siena, unter denen Arnolfo di Cambio, auf dessen Mitarbeit der Domwerkmeister Fra Melano besonderes Gewicht legte[1]), der namhafteste war. Außer diesem kommt vorzugsweise der damals noch sehr jugendliche Sohn des Meisters, Giovanni Pisano, in Betracht, den wir schon oben in seiner späteren Eigenschaft als Dombaumeister kennen lernten.

In der allgemeinen Anordnung ist die Kanzel (Abb. 37), deren Bau am 1. März 1266 begonnen und im November 1268 beendet wurde, der Kanzel in Pisa äußerlich sehr ähnlich und nur dadurch abweichend, daß sie als Achteck (statt des Sechsecks) konstruiert und um eine Relieftafel reicher ist. Sie ruht auf einer Mittel- und acht Eckſäulen von dunklem Marmor. Die acht Seiten des Sockels der Mittelsäule sind mit ebensoviel Frauengestalten, Allegorien der Wissenschaften und Künste, in Hochrelief besetzt, unter denen die ein Kind lehrende „Grammatik", besonders ansprechend ist. Von den Eckſäulen fußen vier auf der Plattform, die vier andern auf Löwen, zwei männlichen, mit der Jagdbeute zwischen den Tatzen, und zwei weiblichen, die ihre Jungen säugen, ein Stützenmotiv, womit der Triumph der Kirche über die Mächte der Finsternis symbolisch angedeutet werden soll. Alle Säulen haben attische Basen mit sechseckigem Ablauf. Der Rand der Plattform ist durch Platte, Wulst und Kehle gegliedert. Breit gezogene, krause Blattkapitäle mit figürlichen Zutaten (Vögel und Masken), tragen den Oberbau über acht Rundbogen, in die Kleeblattbogen nach gotischer Art eingespannt sind. Vorn auf den Plinthen haben weibliche Figuren Platz gefunden, die als Karyatiden die an den Ecken vorspringende Fußplatte der Brüstung tragen und auf Grund ihrer Abzeichen (Schriftrollen und Füllhörner) als Sibyllen oder auch als Tugenden gedeutet werden. Die Zwickel sind mit Relieffiguren ausgefüllt: Propheten und Evangelisten mit ihren Abzeichen. An den Ecken der Brüstung stehen in gleicher Weise wie am Unterbau Gewandfiguren (Abb. 38, Apostel, eine Madonna, Engel und andere Heilige) und tragen das abschließende Gesims. Zwischen diesen Eckfiguren sind die sieben für die Geschichte der Plastik besonders wichtigen Reliefs eingespannt; die achte Seite blieb für den Eingang frei, zu welchem eine erst im 16. Jahrhundert entstandene Treppe hinaufführt.

Die Reihe der das Evangelium verherrlichenden Reliefs beginnt mit der „Heimsuchung" (Begegnung der Elisabeth mit Maria) als Nebenszene der „Geburt Christi", dann folgt die „Anbetung der Könige", die „Darstellung im Tempel" (Abb. 39) in Verbindung mit dem „Traum Josephs" und der „Flucht nach Ägypten", ferner der „bethlehemitische Kindermord", danach die „Kreuzigung" und als sechstes und siebentes Bild das „Jüngste Gericht". Die „Geburt" und die „Anbetung" haben mit ihrer statuarischen Ruhe, der antikisierenden Gewandung und dem mäßigen Figurenaufwand am meisten Verwandtschaft mit den Reliefs der Pisaner Kanzel; bei der „Darstellung" drängen sich die Gruppen schon dichter und der Bildner macht zur Ausnutzung des Flächenraumes von dem Auskunftsmittel römischer Sarkophagbildner, die hinteren Figuren höher zu rücken, reichlicheren Gebrauch. Überall begegnen wir frischen, der Wirklichkeit abgelauschten Zügen, wie z. B.

[1]) Milanesi, Documenti per la Storia dell' Arte Senese I p. 149

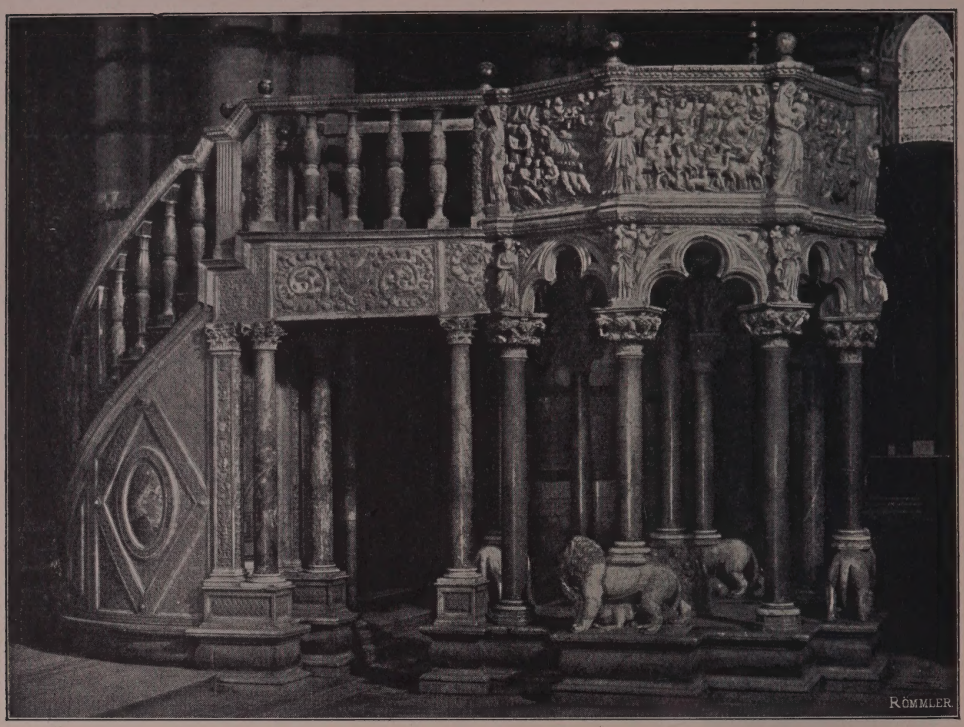

Abb. 37. Die Domkanzel.

auf dem Darstellungsrelief bei dem in den Armen Simeons sich nicht behaglich fühlenden Kinde, das scheu vor dem Alten zurückweicht; in einzelnen Köpfen der oberen Figurenreihe, deren Bedeutung (Hohepriester, Herodes?) freilich schwer zu entziffern ist, spricht sich deutlich der Meinungsaustausch aus, in welchem die Zuschauer begriffen sind.

Bei dem Kindermord, der in Pisa fehlt, sind nur noch Gewänder und einzelne Kopftypen von der Antike entlehnt, und mit dem Versuche, dramatisches Leben in die Szene zu bringen, der natürlichen Lebensäußerung nahe zu kommen, hat der Künstler sich von antiken Einflüssen ganz frei gemacht. Der Reliefstil, der in der Blütezeit der klassischen Kunst nur einen Plan (Vordergrund) kennt und den szenischen Hintergrund als Landschaft oder Architektur allenfalls andeutet, kommt dabei vollends zu Schaden. Das gleiche gilt von den figurenreichen Darstellungen auf den letzten beiden Tafeln, wo bereits die Tracht der Zeit sich neben der Toga bemerkbar macht.

Man hat versucht, den Anteil eines jeden der drei hervorragenden Meister, des alten Niccolo, des etwa um zwanzig Jahre jüngeren Arnolfo (geb. 1232) und des jungen Giovanni, an dem Skulpturenschmuck auszusondern. Dem Arnolfo, der in dem später von ihm geschaffenen Grabmal des Kardinals Braye in S. Domenico zu Orvieto, namentlich in der die obere Nische füllenden Madonnenstatue, ein feines Liniengefühl und ein tieferes Eingehen auf den seelischen Ausdruck bekundet, weist man gern die schönsten unter den Eckfiguren zu, dem Giovanni die letzten lebhaft bewegten Reliefs mit dem Hinweis auf die Kanzel in S. Andrea

zu Pistoja. Beweisen läßt sich weder das eine noch das andere. Immerhin ist Giovannis „Kindermord" (Abb. 40) in Pistoja ein sprechendes Zeugnis für das Bestreben des Meisters, seine Gestaltenwelt mit innerem Leben zu erfüllen und einen sprechenden Ausdruck für Furcht, Schrecken und Entsetzen zu finden. Seine Schule ist nicht mehr die Antike, sondern die mit offenem Auge beobachtete Wirklichkeit. Sein Fehler war, daß er vom Relief erzwingen wollte, was nur mit den Mitteln der Malerei erreichbar ist.

Abb. 38. Eckfigur vom Unterbau der Kanzel.

Bruchstücke des plastischen Schmucks, der für die Domfassade oder in anderer Weise Verwendung finden sollte, werden im Dommuseum aufbewahrt. Eins der merkwürdigsten darunter ist eine von Weinlaub eingefaßte „Evangelienharmonie" (Abb. 41) (Tetramorph), ein weibliches Brustbild mit Kopftuch (der Glaube?), umgeben von den geflügelten Abzeichen der Evangelisten. Interessant ist die Herkunft des Reliefs: die auf der Rückseite angebrachten farbigen Marmorintarsien des 15. Jahrhunderts machten noch vor zwanzig Jahren Teile des Bodenbelags im Dome aus, wurden aber wegen schlechter Erhaltung entfernt. Bei dieser Gelegenheit kam das in Frage stehende Relief zum Vorschein.

Wie urkundlich erwiesen, bestand schon seit 1212 in Siena eine Steinmetzenzunft, und der Dombau wird auch viele einheimische Steinmetzen geschult und zu höheren Leistungen angespornt haben. In Siena selbst aber sucht man beinahe vergeblich nach Spuren ihrer Tätigkeit. Wunderbarerweise finden wir dagegen sienesische Bildhauer an vielen Orten Italiens beschäftigt, in Mittelitalien sowohl wie in Neapel. Das umfangreichste Werk, das sie geschaffen haben, ist der Reliefschmuck des Doms von Orvieto, den man mit dem Namen des uns schon bekannten Dombaumeisters Lorenzo Maitani (s. S. 40) in ursächliche Verbindung gebracht hat. Es sind ganz flach gehaltene Reliefdarstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, dem Leben der Propheten und des Heilands, mit denen die Wandpfeiler zwischen den Portalen verziert sind. Teppichartig ziehen sie sich, ähnlich den im Mittelalter beliebten Darstellungen des Stammbaumes Christi (Wurzel Jesse), durch Rankenwerk verbunden, über die Fläche hin, also nicht bildmäßig abgeschlossen wie die Kanzelreliefs der Pisani. Unverkennbar ist ihre Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Werken der sienesischen Malerschule; der schlichte, ruhige Vortrag, das Zierliche und selbst Anmutige in Haltung und Bewegung der Gestalten findet sich

Abb. 39. Relief von der Domkanzel. Darstellung im Tempel; Flucht nach Ägypten.

hier wie dort. Die Körperformen sind durchweg schlanker als bei den Pisani, die Bewegungsmotive haben nichts Hastiges und sind selbst da, wo nackte Figuren ins Spiel kommen und physische Anstrengung den Vorwurf bildet, wie z. B. bei der Abwälzung der Grabsteine in dem die Auferstehung der Toten schildernden Relief, mit einem sichern Naturgefühl veranschaulicht.

Wie von Maitani so ist auch weder von Agostino di Giovanni, der mit seinem unzertrennlichen Genossen Agnolo di Ventura 1330 das mit 16 Reliefs (Szenen aus dem Leben des Verstorbenen) ausgestattete Grabmal des Bischofs Tarlati im Dom zu Arezzo vollendete, noch von dem in den Urkunden gerühmten Ramo di Paganello in Siena selbst ein sicheres Werk nachweisbar. Dem Ramo hat man irrigerweise die Statue des heil. Franz über dem Portal von S. Francesco zugeschrieben; sie stammt aber ihrem Charakter nach aus späterer Zeit. Mit größerem Rechte könnte man ihm die Gruppe der Madonna zwischen dem heil. Franz und der heil. Clara über dem Torwege, der nach der Piazza S. Francesco führt, zuschreiben. Sie ist zum wenigsten ein zeitgenössisches Werk aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Als solches verdient auch das Relief in der Lünette des

Abb. 40. Der Kindermord. Relief an der Kanzel Giovanni Pisanos in S. Andrea zu Pistoja.

von der Domruine erhaltenen Portals (s. S. 42) mehr Beachtung, als es bisher gefunden hat: Christus zwischen zwei ihn schwärmerisch verehrenden Engeln. In den Nischen daneben stehen Schutzheilige der Stadt, mild im Ausdruck der sich zur Seite neigenden Köpfe. Die Urheberschaft könnte man etwa einem Schüler des vorerwähnten Agostino, dem nach dem Tode des Lando di Pietro zum Dombaumeister berufenen Giovanni di Agostino, zuschreiben, von dem sich ein Jugendwerk, eine Madonna zwischen zwei Blumenvasen haltenden Engeln, in der Confraternità von S. Bernardino befindet. Die Fragmente der gotischen Grabmäler in San Francesco, einst dem Pantheon Sienas, welche jetzt teils in der Kirche, teils in dem stimmungsvollen Klosterhofe zerstreut sind, lassen vermuten, daß bei dem großen Brandunglück im Jahre 1655 viele Kunstwerke des 14. Jahrhunderts vernichtet wurden. Zu den Überbleibseln gehört das in die Mauer einer Seitenkapelle rechts eingelassene Relief in der Art des Giovanni di Agostino, Magdalena in der Wüste darstellend, zwischen zwei bewegten, sie andachtsvoll anblickenden Engelsgestalten. Im Langschiff rechts steht das Fragment eines Tolomei-Grabdenkmals mit edlen korinthischen Säulen. Zu beiden Seiten des Eingangsportals sieht man ebenfalls Teile von Grabdenkmälern. Im Kreuzgange des Klosters

Abb. 41. Bruchstück eines Ornaments aus der Werkstatt der Pisani. Dommuseum.

findet sich noch die architektonische Umrahmung eines Grabmals, das einem Angehörigen der Familie der Petroni errichtet wurde, in Gestalt eines gotischen Portals; in der Lünette eine plastische Gruppe: die Madonna von den Heiligen Franziskus und Dominikus verehrt; im Giebel ein Relief: Christus in einer Mandorla; zu deren Seiten zwei Engel in halbliegender Stellung.

Einer der fruchtbarsten unter den sienesischen Bildhauern des 14. Jahrhunderts, Tino di Camaino, Sohn und Schüler des Camaino di Crescenzio, hat leider in seiner Vaterstadt keine nachweisbaren Spuren seiner Kunstfertigkeit hinterlassen. Er scheint frühzeitig auf die Wanderschaft gegangen zu sein. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Das früheste Zeugnis seiner künstlerischen Tätigkeit ist der Taufstein im Dom zu Pisa (1312), wo er um dieselbe Zeit die Kapelle S. Ranieri erbaute und 1315 das jetzt im Camposanto aufgestellte Grabmal Kaiser Heinrichs VII. (Abb. 42) fertigte.

Mit dem 14. Jahrhundert beginnt der Totenkultus in den Grabmälern immer reicheren Luxus zu fordern. Vom einfachen Steinsarg mit der darauf gebetteten Gestalt des Verstorbenen entwickelt sich das Grabmal bis zu jenen kolossalen, von Reiterstatuen gekrönten Freiarchitekturen, mit denen die Scaliger in Verona für ihren Nachruhm sorgten. Über dem Sarkophag, der einen oft mit Reliefs geschmückten Unterbau erhält, wölbt sich in der Regel eine Art Baldachin, dessen Vorhänge von Seitenfiguren zurückgezogen werden. Oder der Sarkophag

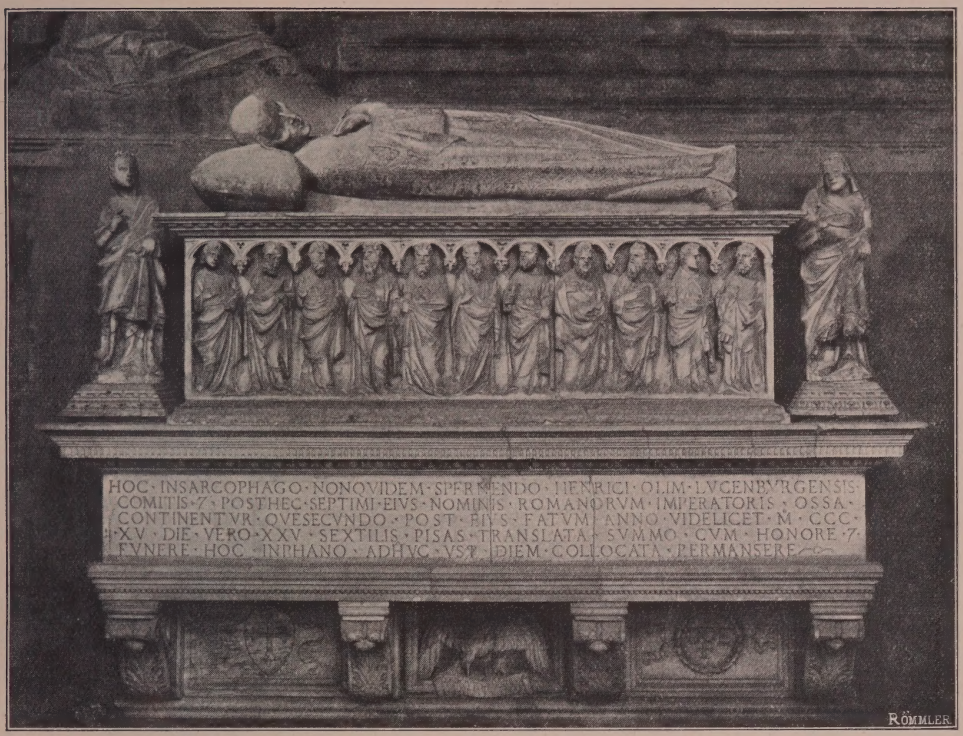

Abb. 42. Sarkophag vom Grabmal Heinrichs VII. Pisa, Camposanto.

steht in einer sog. Ädikula, einem „Gehäus" von gotischer Bauform, und wird bald auf Säulen, bald auf Konsolen an der Wand angebracht.

Auch das Grabmal Heinrichs VII. hat ehedem eine stattliche Architektur und einen Statuenschmuck gehabt, von dem noch einige Reste (eine Christusfigur und die allegorische Gestalt der „Pisa") im Camposanto zu Pisa aufbewahrt werden. Der Sarkophag ist schlicht behandelt und mit einem die zwölf Apostel darstellenden Relief geschmückt; die Figur des Toten ist trotz ihrer gestreckten Lage nicht ohne Adel und Würde.

Die späteren Schicksale Tinos können wir hier nicht weiter verfolgen. Es sei nur erwähnt, daß er von Pisa nach Florenz ging, dort das Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso im Dom, mit sitzender Grabfigur, ausführte und 1324 wieder nach Neapel zog, wo er im Dienste des Herzogs Karl von Calabrien mehrere Grabmäler errichtete und 1337 starb.

Einen Anklang an die beiden Heiligenstatuen am Grabmal Heinrichs VII. zeigen zwei ähnliche Gestalten im Dommuseum, die vielleicht zu einem untergegangenen Grabmal von der Hand des Meisters gehört haben. — Das schmuckreichste gotische Grabmal Sienas ist das des Kardinals Riccardo Petroni (Abb. 43) im Dom, rechts oben neben der Taufkapelle. Auf dem Baldachin erhebt sich ein zierliches Tabernakel, dessen Spitzbogen sich über drei Heiligenstatuen wölben, eine unorganische, aber in der Wirkung nicht versagende Anordnung. Erfindung und

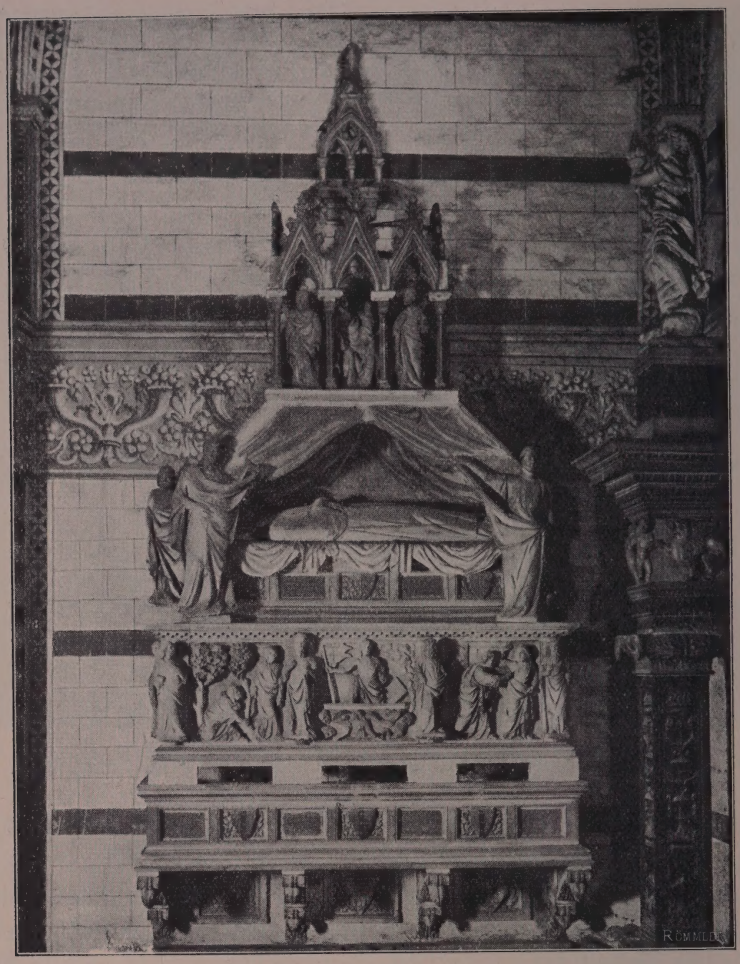

Abb. 43. Grabmal des Riccardo Petroni im Dom.

Ausführung wird einem Schüler Tinos, Gano mit Namen, zugeschrieben, von dem sich zwei Grabmäler im Dom von Casole (zwischen Siena und Volterra) befinden.

Zur Nachfolge Tinos gehört vermutlich auch Cellino di Nese, dessen Lebenszeit sich bis zum Jahre 1375, wo er in Pisa beschäftigt war, verfolgen läßt. Mit dem in ähnlicher Weise, wie das Petronidenkmal, nach dem Entwurf eines nicht näher bekannten sienesischen Bildhauers aufgebauten Grabmal des mit Dante befreundeten Rechtsgelehrten Cino de' Sinibaldi, eröffnet er in Pistoja (1337) die Reihe der sog. „Professorengräber", die später namentlich in Bologna mehr und mehr in Aufnahme kamen. Das Eigentümliche dieser Denkmäler ist die Darstellung des Verstorbenen als Dozenten inmitten seiner Zuhörer an Stelle der sonst üblichen biblischen oder legendarischen Gestalten. Der Geist der humanistischen Bewegung, die die Renaissance vorbereitet, drängt sich hier in die bisher ganz von kirchlichen Anschauungen beherrschte Kunstübung ein.

Das Gegenwärtige, das sich schüchtern im Porträt der Grabfiguren vorwagt, erobert sich sein Anrecht auf künstlerische Darstellung.

Ein derartiges Grabmal hat auch Siena aufzuweisen. Es befindet sich in dem Korridor des Erdgeschosses der Universität und ist dem Rechtsgelehrten Niccolò Arringhieri (Abb. 45, 1374) errichtet. Neben dem auf dem Sarkophag gebetteten Toten steht die „trauernde Wissenschaft". Der Bildhauer, der das Denkmal gearbeitet, hat sich nicht genannt. Daß er von Cellino Lehre oder Anregung erfahren, dürfte, wenn man die wesentlichsten Bestandteile der beiden Professorengräber vergleicht, zum mindesten zweifelhaft sein. Cellino hat den Professor nicht als Toten liegend, sondern als Lebenden auf dem Katheder sitzend dargestellt, wie er den in kleinerem Maßstab ihn umgebenden Schülern einen Vortrag hält. Davon abgesehen, ist aber das Relief des Sarkophages, der hier nur noch die Bedeutung eines Sockels für die Freifigurengruppen hat, ganz anders behandelt, weit mannigfaltiger in der Körperhaltung und viel luftiger in der Verteilung der Gruppen auf den Flächenraum.

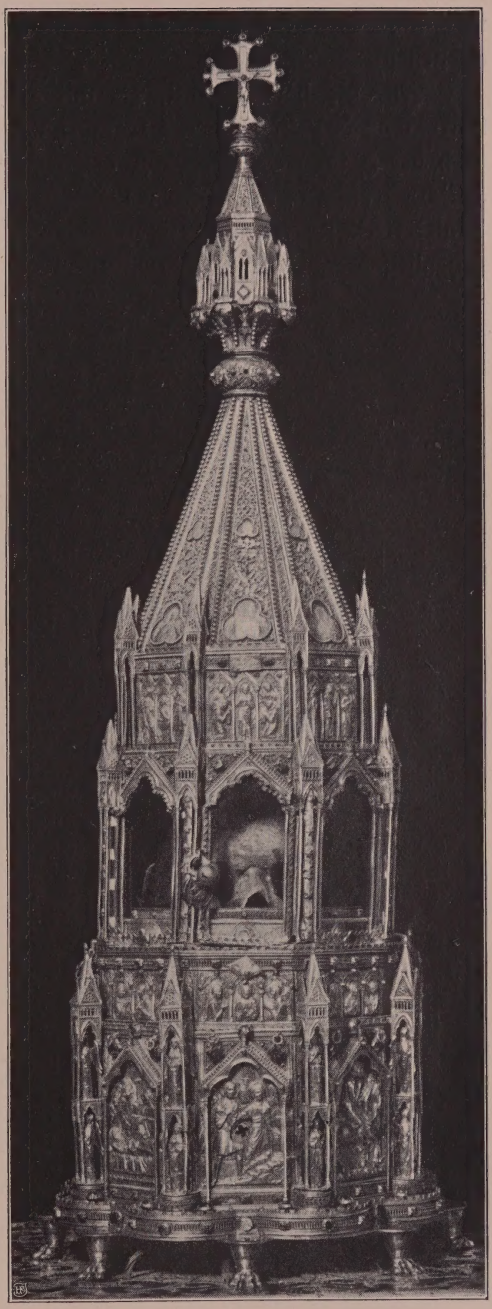

Abb. 44. Silbernes Reliquiarium, von Ugolino di Vieri. Santuccio.

Wir dürfen von der altsieneſischen Skulptur nicht Abschied nehmen, ohne des Goldschmieds Ugolino di Vieri zu gedenken, dessen Ruhm sich an die prächtigen Schmelzarbeiten knüpft, mit denen er einen Altar im Dom zu Orvieto (1337) verzierte. Von seiner Hand befindet sich in der Kirche Santuccio an der Via Romana ein Reliquiarium (Abb. 44) mit Darstellungen aus dem Leben des h. Galganus, die durch Nischen mit darinstehenden Engelsgestalten gesondert sind. In Verwahrsam der Nonnen wird das fein ausgeführte Kunstwerk, das den Schädel des Heiligen birgt, den profanen Blicken für ge-

wöhnlich entzogen und nur einmal jährlich, am 12. Dezember, öffentlich ausgestellt.

Für die herbe Kunst, die mit Meißel und Hammer im Stein das Leben weckt, war das Siena des 14. Jahrhunderts — das Trecento, wie es die Italiener nach der 3 in der Jahreszahl nennen — kein ergiebiger Boden. Das, was der örtliche Kunstgeist zu äußern und auszudrücken hatte, war mit den Mitteln der Malerei leichter und sicherer erreichbar: die Freude an Schmuck und Zier und die Schönheit der von andächtiger Stimmung erfüllten Menschengestalt.

Abb. 45. Grabmal Arringhieri. Universität.

Abb. 46. Duccio: Thronende Madonna (Dombild). Dommuseum.

4. Die altsienesische Malerschule.

Am 9. Juni des Jahres 1311, also über ein halbes Jahrhundert nach der Vollendung der Domkanzel, wurde unter dem Jubel des Volkes im feierlichen Zuge, geleitet von den höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträgern, ein neues Madonnenbild in den Dom gebracht und auf dem Hochaltare unter der Kuppel aufgestellt. Die neue „Majestas", wie man die Darstellung der thronenden Maria (Abb. 46) mit dem Kinde, umgeben von anbetenden Engeln und Heiligen, in Siena zu nennen pflegte, muß für die damalige Zeit etwas ganz Außerordentliches und Glückverheißendes gewesen sein. Drei Jahre soll Duccio, der erste bedeutende Maler, den Siena hervorgebracht, an der großen Tafel gearbeitet haben. Er hatte den Auftrag mit der Verpflichtung übernommen, die Malerei eigenhändig zu besorgen[1]), mußte also schon durch frühere Leistungen sich besonders hervorgetan und einen Namen gemacht haben.

Ein seltenes Glück hat uns dieses umfangreichste Werk seiner Hand erhalten, freilich nicht mehr an dem Ehrenplatze, für den es bestimmt war und wo es zwei Jahrhunderte, überdacht von drei gotischen Baldachinen[2]), die Blicke der Andächtigen auf sich zog, auch nicht mehr in der ursprünglichen Verfassung und nicht ohne Einbuße einiger zugehöriger Stücke. Die Haupttafel, die eigentliche Majestas, hatte eine mit vielen Szenen aus der Passion Jesu bemalte Rückseite, die später von ihr getrennt wurde, und eine Staffel (Predella) mit Schilderungen aus dem Marienleben und der Kindheit des Heilands. Haupttafel, Rückseite und fünf Stücke von der Staffel sind in jüngster Zeit aus den beiden Domkapellen, wo sie bis dahin aufbewahrt wurden, in das Dommuseum übergeführt worden, ein sechstes Stück, „Die Geburt Christi", ist in das Berliner Museum gekommen

[1]) Cronaca d'Anonimo M. S. Biblioteca Comunale.

[2]) Ein Buchdeckel der Biccherna (im Staatsarchiv) zeigt ungefähr die ursprüngliche Aufstellung.

und ein ſiebentes vermutlich verloren gegangen. Im Dommuſeum ſieht man außerdem noch zwölf kleine Tafeln, die Teile der Predella geweſen ſind.

Der Jubel, mit dem das Volk von Siena das Werk Duccios begrüßte, galt zum Teil gewiß dem Gegenſtande der Darſtellung, der göttlichen Schutzpatronin der Stadt, zum nicht geringeren Teile aber auch dem Kunſtwerke, das mit ſeiner ungewöhnlich großen Schar von Engeln und Heiligen in Gold und lichten Farben prangte, auf dem die Engelsköpfe mit einer Anmut, die heiligen Männer mit einer Würde ausgeſtattet waren, wie man ſie an den handwerksmäßigen Dutzendbildern der damaligen Zeit anzutreffen nicht gewohnt war.

Um ſich Rechenſchaft von dem großen Fortſchritt zu geben, den Duccios Dombild bekundet, muß man den Zuſtand der italieniſchen Malerei im 13. Jahrhundert in Betracht ziehen. Von Seite der Technik angeſehen gab es, wenn man das Email und die Illuminierung der Handſchriften (Miniaturmalerei) ausſchließt, drei Gattungen der Farbenkunſt: das Moſaik, die Bemalung der noch feuchten Kalkwand mit Leimfarben (Fresko) und die Tafelmalerei, welch letztere ſich eines hauptſächlich aus Eigelb beſtehenden Bindemittels bediente (Temperamalerei), ehe die Ölmalerei im 15. Jahrhundert aufkam und mit ihr die Leinwand mehr und mehr an die Stelle der Holztafel trat. Die vornehmſte Gattung war das Moſaik, eine mühſame aber dauerhafte Technik, die im oſtrömiſchen Reiche, auf antiken Traditionen fußend, zur Blüte kam und mit den Byzantinern zur Zeit Juſtinians in Ravenna eingeführt wurde. Griechiſche Moſaiziſten arbeiteten aber auch in Rom, Sizilien und Venedig, endlich auch in der Nachbarſtadt Sienas, in Piſa, an dem Schmuck der Kathedralen, und von ihrer Tätigkeit hat die „griechiſche Manier" den Namen erhalten, mit welchem in ſpäterer Zeit die durch rituelle Vorſchriften eingeengte, einer vom Herkommen ſanktionierten Schablone folgende Kunſtübung bezeichnet wurde. Eine freiere Bewegung der meiſt in übermäßiger Größe und ſtarrer Haltung von dem Gewölbe der Apſiden oder den Langwänden des Mittelſchiffs und Chors herabblickenden Geſtalten der Madonna, des Heilands, ſeiner Jünger, der Evangeliſten und himmliſchen Heerſcharen hatte das ältere Moſaik in Rom noch gekannt, wie z. B. die Moſaiken in S. Maria Maggiore, die noch teilweiſe den Geiſt der Antike atmen. In den Jahrhunderten nach der Völkerwanderung jedoch zeigt ſich, ſoweit wir urteilen können, in den Moſaiken nichts mehr von eigner Geſtaltungskraft oder von individueller Empfindung. Die Zeichnung verroht, der Ausdruck der Köpfe wird leblos oder geht ins Finſtere und Grämliche über.

Viel leichter bewegt ſich ihrer Natur nach die Wandmalerei; ſie hat mehr zu ſagen und kann, was ſie ſagen will, auch deutlicher machen, wenn ſie die Kirchenwände und die Mauern der Kreuzgänge verziert. Sie iſt die Kunſt des gemeinen Mannes, dem ſie in Bildern vorführt, was die heiligen Bücher vom Leben Jeſu, der Apoſtel und Glaubenshelden erzählen; ja ſie greift ſogar einmal (in S. Clemente in Rom) dreiſt in die Geſchichte der Zeit hinein. Aber ſie war eine Kunſt zweiten Ranges ohne den Glanz und ohne das monumentale Weſen des Moſaiks. Sie legt ſich zwar das Darzuſtellende bis zu einem gewiſſen Grade nach Gutdünken zurecht, hat aber doch keinen ſchöpferiſchen Sinn und keinen Antrieb zur Vertiefung des ſeeliſchen Ausdrucks. Immerhin zeigt ſich ſchon hier und da im 12.

und 13. Jahrhundert etwas von freier Erfindung, und neben kindlicher Unbeholfenheit eine gewisse Lebendigkeit der Gebärdensprache: Gliedmaßen und Gewandung kommen in Bewegung, wo Furcht, Schrecken, Wut oder andere heftige Affekte nach Ausdruck ringen. Dieser dramatische Zug, der nicht selten zur Karikatur wird und bei dem Zwiespalt zwischen Wollen und Können ins Lächerliche fällt, ist der Vorbote des großen Fortschritts, der sich in Florenz an das Auftreten Giottos, in Siena an die Tätigkeit Duccios knüpft.

Abb. 47. Coppo di Marcovaldo: Thronende Madonna. Servitenkirche.

Die Tafelmalerei, deren ausgedehnter Betrieb mit der Ausgestaltung des Altars zu einem prächtigen Schaustück zusammenhängt, bewegt sich im 13. Jahrhundert noch innerhalb der engen Grenzen des Andachtsbildes in byzantinischer Auffassung. Wie das Mosaik kennt sie keinen dem Auge wahrnehmbaren Raum. Der Umriß der Figuren setzt hart gegen den Goldgrund ab, hart ist auch die Schattierung, ein stammelnder Versuch, das Körperhafte anschaulich zu machen, hart und empfindungslos der Wurf der Gewänder, deren Lichtkanten und Ränder gern mit Gold gehöht werden. Es kann kein Zweifel darüber sein, daß dies der natürlichen Welt entrückte Wesen der bildlich vorgeführten Heiligen, insbesondere der heiligen Jungfrau, deren Kultus sich die Sienesen vorzugsweise angelegen sein ließen, durch die Macht der Gewohnheit aufrecht erhalten wurde, daß der Begriff des Heiligen sich gerade an die steife Haltung, die Raum- und Regungslosigkeit knüpfte, ähnlich wie bei den Griechen das archaische Kultbild lange Zeit sein Recht gegenüber der zur Naturwahrheit durchgedrungenen Kunst behauptete.

Die Betriebsamkeit der Sienesen in der Anfertigung von Andachtsbildern alten Stils (vielfach wohl bloßer Kopien von Bildern, die den Ruf der Wunder-

tätigkeit hatten) ist gewiß nicht gering anzuschlagen. In und außerhalb der Stadt sind ihrer noch viele erhalten und aus den Urkunden die Namen einer Reihe von Malern bekannt, die vor Duccio in dieser Weise beschäftigt waren. Ein gewisses historisches Interesse knüpft sich an die „Madonna delle Grazie", deren wir schon früher bei Erwähnung der Schlacht an der Arbia gedacht haben (s. S. 30). Sie wurde ihrer großen Augen wegen auch Madonna degli occhi grossi genannt und hängt im Dom in der Cappella del Voto, deren Dämmerlicht wenig genug von ihr sichtbar macht. Bemerkenswert ist seiner florentiner Herkunft halber die Vergine del Bordone (so genannt nach der Familie, die einst die Kapelle in der Servitenkirche besaß), von der Hand des Florentiners Coppo di Marcovaldo und mit der Jahreszahl 1261 bezeichnet (Abb. 47).

Hier begegnen wir jenem von dem herabfließenden Kopftuch umrahmten, nach links gewandten Halbprofil der Madonna mit dem Ausdruck der „nach innen gekehrten Tragik" zeitlich zum ersten Male, soweit feststehende Daten in Betracht kommen. Zum ersten Male erscheint auch Maria als Mutter charakterisiert durch die Art, wie sie das Kind mit dem linken Arme stützt und mit der Hand umschließt. Diesen mütterlichen Zug kannte die byzantinische Kunst nicht; ihr war die Muttergottes die thronende Himmelskönigin, die das Kind stehend mit steifer Gebärde geradeaus dem Beschauer entgegenhält mit dem Anspruch auf unterwürfige Anbetung. Es ist der Übergang vom Hieratisch-Übernatürlichen zum Menschlich-Natürlichen, von der Strenge zur Milde, vom Starren zum Seelischen, der uns hier als eine Regung des nationalen Kunstgeistes entgegentritt.

Nun herrscht unter den gelehrten Forschern Streit darüber, ob Coppo di Marcovaldo, der nach der Tradition als Kriegsgefangener nach der Schlacht von Montaperti nach Siena kam, nicht schon Guidos Madonna in Siena vorgefunden habe und daher vielmehr dem sienesischen und nicht dem florentinischen Maler das Recht der Priorität zukomme. Von diesem Guido sieht man im Stadthaus zu Siena ein aus San Domenico stammendes Madonnenbild (Abb. 48), das jedenfalls einen primitiveren Eindruck macht als das Bild Coppos und mit der Jahreszahl 1221 bezeichnet, also 40 Jahre vorher entstanden ist. Da aber der Kopf der Madonna und des Kindes (wahrscheinlich von einem Schüler Duccios) späterhin restauriert worden ist, nehmen Milanesi sowie Lisini an, daß auch an der Jahreszahl gerührt worden sei und diese eher auf 1271 gesetzt werden sollte, besonders da der Name Guidos erst seit 1250 in den Urkunden vorkomme. Wickhoff trat zuerst dieser Meinung entgegen und neuerdings stimmen ihm Douglas, Jacobsen und auch Kurt Weigelt bei. Nach meiner Meinung wäre schon aus stilistischen Gründen an der Zahl 1221 festzuhalten, denn wie wir schon oben erwähnt, sind genügend Bilder in Siena aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhalten wie der interessante Petrusaltar und verschiedene Madonnenbilder in der Akademie, um mit Sicherheit auf eine sienesische Malerschule, aus der Guido hervorgegangen ist, schließen zu können. Seine Blütezeit wäre also von 1221 bis 1250 anzusetzen. Begegnen wir doch schon um 1270 Bildern wie dem aus dem Kloster San Francesco von Colle d'Elsa stammenden (jetzt in der Akademie), das eine Schülerhand Guidos verrät und deshalb wohl auch wie dies bei Schularbeiten öfters gebräuchlich war,

Abb. 48. Guido da Siena: Thronende Madonna. Palazzo Pubblico.

ähnlich, ja fast ganz identisch bezeichnet ist wie die Madonna Guidos im Palazzo Pubblico, nur mit dem Unterschied, daß es 1271 datiert ist. Daß Duccio aus der Schule Guidos hervorgegangen ist, scheint jedenfalls keinem Zweifel mehr zu unterliegen.

Wir würden uns mit der Betrachtung dieser um ihre Erstgeburt streitenden Madonnen nicht so eingehend beschäftigen, da sie nicht weit über das allgemeine Niveau

Abb. 49. Madonna Rucellai.
Florenz, S. Maria Novella.

der ſieneſiſchen Heiligenmalerei des 13. Jahrhunderts hinausgehen, wenn ſie nicht ein intereſſantes Vergleichsobjekt wären: nach der einen Seite zur Ermeſſung des großen Abſtandes von der Höhe, die die Plaſtik mit der Wirkſamkeit Giovanni Piſanos und ſeiner Schulgenoſſen erklommen hatte, nach der andern zur Würdigung des gewaltigen Fortſchritts, den die Malerei Duccios bekundet.

Duccio, ebenſo wie ſein jüngerer großer Zeitgenoſſe, der Florentiner Giotto, eine durch die Entſchiedenheit und Energie, mit der beide den Bruch mit dem Herkömmlichen herbeiführen, überraſchende Erſcheinung, wird nicht viel ſpäter als 1255 geboren ſein. Im Jahre 1285 ward ihm der Auftrag, für S. Maria Novella in Florenz eine Madonna zu malen. Dieſe erſt von Milaneſi[1]) feſtgeſtellte Tatſache macht es wahrſcheinlich, daß das in der Rucellai-Kapelle der genannten Kirche bewahrte Madonnenbild, das bisher für ein Werk von Giottos Lehrer, Cimabue, galt, von Duccio herrührt. Verglichen mit der Madonna Guidos zeigt es auffällige Vorzüge (Abb. 49). Von dem kindlichen Ungeſchick in der Zeichnung, das namentlich bei dem das Kind umſchlingenden Arme der Maria Guidos ins Auge fällt, iſt hier kaum noch eine Spur; das Kind ſitzt mit den nach kindlicher Art zappelnden Beinchen feſter auf dem linken Knie der Mutter, die perſpektiviſche Schiebung der Linien bei dem Thronſeſſel iſt richtiger empfunden, die Gewandung läßt deutlicher den Bau des Körpers durchblicken. Die ſeitliche Neigung des Kopfes, der hohe Naſenrücken, der kleine Mund, die hagern, langfingerigen Hände, der träumeriſch-weltvergeſſene Ausdruck in den nach auswärts gerichteten Augen ſind beiden gemeinſame, von älteren, byzantiniſchen Vorbildern entnommene Züge. Aber wieviel mehr Holdſeligkeit iſt über die ganze Geſtalt der Madonna Rucellai ausgegoſſen; wie laut offenbart ſich der Schönheitsſinn des Meiſters in den knienden Engeln, die andachtsvoll zu dem gebenedeiten Weibe aufſchauen, das ſie von der Himmelshöhe herabgetragen haben!

1) Milanesi, Documenti per la Storia dell' Arte Senese. 1854. I, p. 158.

Abb. 50. Mittlerer Teil des Dombildes.

Natürlicher noch erscheint die Körperhaltung der Madonna auf dem Dombilde (Abb. 50) in Siena. Leichter und flüssiger legt sich das Obergewand um die Glieder. Der Kopftypus ist beibehalten, das Oval der rechten Wange aber zu sehr ins Breite gezogen. Der Christusknabe erscheint älter, der Oberkörper etwas zu schwer gegen die unteren Extremitäten; es ist ein hübscher freundlicher Lockenkopf, bei dem schon das lebende Modell ein Wort mitgesprochen zu haben scheint. Das Motiv des Sitzens ist verändert, der linke Arm der Maria ist untergeschlagen und ruht auf dem höher aufgestützten Knie, während die Beine des Kindes sich gegen den rechten Oberschenkel der Mutter stemmen. Der breite, in gotischen Formen schwerfällig aufgebaute Thron gewährt der Madonna einen freien und bequemen Sitz und sondert sie kräftig ab von der Schar der Anbetenden, die in der vorderen Reihe kniend, in den beiden hinteren stehend und zum Teil über die Lehne des Thrones gebeugt dargestellt sind. Eine Blendbogengalerie mit zehn Halbfiguren von Aposteln schließt das Bild oben ab, läßt aber die höher aufgebaute Mittelgruppe frei. Die Anordnung der beiden Gruppen rechts und links ist eine streng symmetrische: die eine ist nahezu das Spiegelbild der andern, so genau entsprechen sie sich in der Kopfhaltung wie in dem Wechsel männlicher und weiblicher Gestalten. Diese Einförmigkeit, die noch erhöht wird durch die gleiche Scheitelhöhe der Köpfe in jeder Figurenreihe, ist kein Vorzug des Bildes, vom malerischen Standpunkt aus betrachtet; sie dient aber dazu, den Eindruck feierlicher Ruhe, stiller, andachtsvoller Sammlung hervorzurufen oder zu verstärken. Offenbar ist die mathematisch abgewogene Aufstellung der Figuren, ebenso wie die überragende Größe der „Majestas" auf das byzantinische Herkommen zurückzuführen; denn der Künstler wäre, wie seine Darstellungen aus dem Leben Jesu dartun, wohl befähigt gewesen, der Komposition einen freieren Ausdruck zu geben.

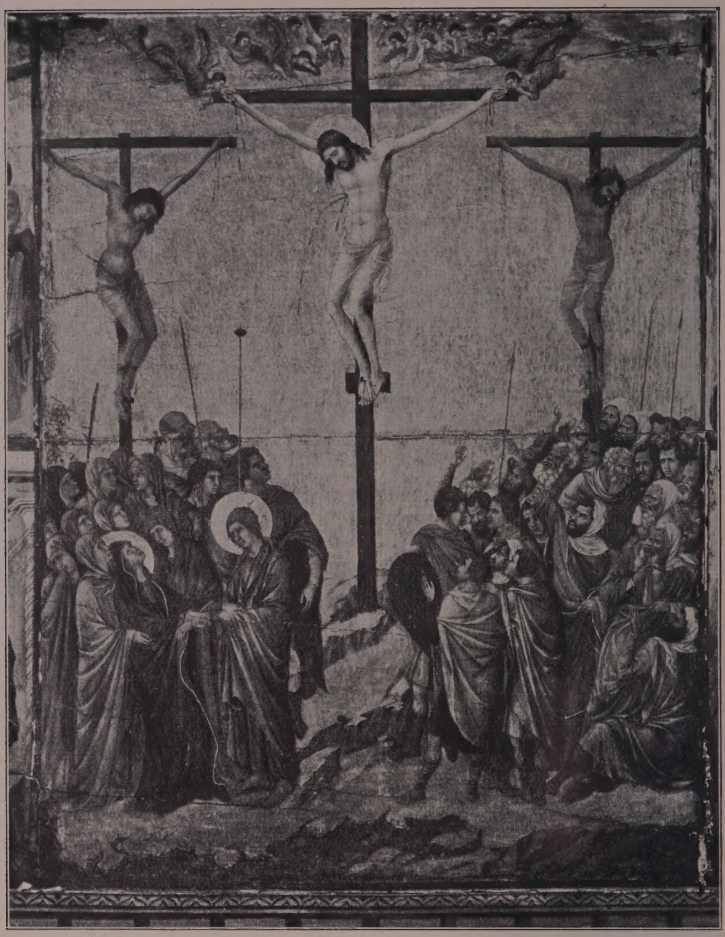

Abb. 51. Dombild: Kreuzigung Chriſti.

Mehr als im äußeren Umriß des Ganzen offenbart ſich der von Duccio gewonnene Fortſchritt in der Behandlung der Einzelheiten. Wenn auch die Kopf- und Geſichtsbildung bei den Engeln die byzantiniſche Tradition nicht ganz verleugnet und an den vorn knienden vier Heiligen, Anſanus, Savinus, Crescentius und Victor, ebenſo wie an den hinter ihnen ſtehenden Apoſteln, Petrus, Paulus, Johannes und Johannes dem Täufer, der überlieferte Typus gegen die Abſicht zu individualiſieren feſten Stand hält, ſo zeigt ſich doch überall, namentlich in den Figuren der beiden weiblichen Heiligen, Agnes und Katharina (rechts und links von den Apoſteln) ein alles Bisherige weit hinter ſich laſſender Schönheitsſinn. Der Zug zum Ideal-Schönen, zum Holdſeligen und Lieblichen iſt ebenſo neu in ſeiner Kunſtübung, wie die unendliche Sorgfalt, mit der der Meiſter die Malerei im einzelnen durchgeführt hat.

Die feine Pinſelführung legt die Vermutung nahe, daß Duccio ſich mit der Miniaturmalerei befaßt habe, was übrigens durch die Rechnungs-

bücher der „Biccherna" bewiesen ist, nach denen er Aufträge erhielt, Bücherdeckel zu illuminieren. Daß er von der Miniaturmalerei zur Tafelmalerei übergegangen sei, ist eine Vermutung, die noch bestärkt wird, wenn man die kleinen erzählenden Bilder ins Auge faßt, die den Schmuck der Rückseite der Majestas bildeten. Auch hier kommt der Meister in der Modellierung nicht weit über den kolorierten Umriß hinaus. Was er darstellt, bewegt sich auf der Fläche; die räumliche Tiefe zu veranschaulichen, ist er nicht imstande, wenn auch Ansätze dazu, z. B. die Untensichten von Holzdecken bei geschlossenen Räumen, hin und wieder bemerkbar sind. Das herkömmliche Schema beherrscht noch häufig die szenische Anordnung des geschilderten Vorgangs; dieser selbst spielt sich aber bereits auf dem festen Boden eines Innenraumes oder einer Landschaft ab. In Haltung, Gebärde und Gesichtsausdruck der handelnden wie der dem Vorgang beiwohnenden Personen zeigt sich schon ein realistischer Zug, eine schüchterne Anpassung der Phantasiewelt an das wirkliche Dasein.

Abb. 52. Dombild: Hauptgruppe der Abnahme vom Kreuz.

So ist auf der „Kreuzigung Christi" (Abb. 51), dem Hauptbilde und dem einzigen, wo noch der Goldgrund vorherrscht, die vom Schmerz überwältigte, ohnmächtig in die Arme der Magdalena zurücksinkende Maria in ergreifender Weise geschildert, wie sie, um Halt zu gewinnen, mit beiden Händen die Rechte des vor ihr stehenden Johannes erfaßt. — Nicht minder ausdrucksvoll erscheint die Figur der Mutter Jesu auf der „Abnahme vom Kreuz" (Abb. 52). Maria umschließt den Kopf des herabsinkenden Leichnams mit den Händen, so daß Wange sich an Wange lehnt, um

einen Kuß auf die Lippen des Toten zu drücken. Eine prächtige Geſtalt dabei iſt der Joſeph von Arimathia; auf der Leiter ſtehend, hält er ſich mit der Linken an dem Kreuzesarm feſt und ſtützt, ſchmerzbewegt herabblickend, mit der Rechten den entſeelten Leib des Heilands. Die kniende Figur des Mannes, der mit der Zange die Nägel aus den Füßen des Gekreuzigten zieht, iſt eine auf der kirchlichen Bildertradition, nicht auf der evangeliſchen Erzählung beruhende volkstümliche Zutat, die dazu dient, die mechaniſche Seite der Handlung eindringlicher zu geſtalten. Sie findet ſich oft auf älteren Darſtellungen der Abnahme vom Kreuz, beiſpielsweiſe in einem dem Niccolo Piſano zugeſchriebenem Relief am Dom zu Lucca und in einem noch älteren in S. Leonardo in Arcetri bei Florenz.

Nicht ſo glücklich wie bei der Schilderung paſſiver Affekte iſt der Künſtler bei den Verſuchen, die von aggreſſiver Leidenſchaft bewegte Menſchennatur, das momentane Empfindungsleben, darzuſtellen. Bei dem „Verrat Chriſti“ (Abb. 53) iſt die Handlung ziemlich leblos, die Art, wie Petrus ſich an Malchus vergreift, von naivem Ungeſchick; in der Gruppe der in gleichmäßigem Laufſchritt fliehenden Jünger läßt ſich der Grundzug der byzantiniſchen Schablone nicht verkennen.

Die Gruppenbildung, das Operieren mit einer übergroßen Anzahl von Nebenfiguren, die nur die Bedeutung von Statiſten haben, iſt Duccios ſchwache Seite. Aus dem Gedränge Kopf an Kopf und Bein an Bein, wie bei der Gruppe der Kriegsknechte, ſondert ſich kaum ein unſere Teilnahme weckendes Individuum ab. Wie man mit viel wenigerem mehr geben kann, lehrt die Kunſt Giottos, der ſtets in der Beſchränkung den Meiſter zeigt, indem er das Gleichgültige von der Darſtellung ausſchließt. Immerhin iſt das Bemühen des Künſtlers, die bibliſche Erzählung lebendig vorzutragen und durch Nebenumſtände zu bereichern, der Anerkennung und Bewunderung wert, auch wo das Vermögen hinter der Abſicht zurückbleibt. So begnügt ſich der Meiſter bei der Schilderung des Einzugs Chriſti (Abb. 54) in Jeruſalem nicht mit der dem Heiland entgegenkommenden und ihm nachfolgenden Volksmenge, er läßt auch eine Anzahl Zuſchauer ſich über die Stadtmauer lehnen, hinter denen andere einen höheren Ausſichtspunkt auf Bäumen zu gewinnen ſuchen. Merkwürdig iſt auf dieſem Bilde der reich geſtaltete architektoniſche Hintergrund, bei dem die Maßverhältniſſe viel richtiger eingehalten ſind, als es ſonſt auf Bildern des 14. Jahrhunderts der Fall zu ſein pflegt. Das Stadttor mit ſeiner Zinnenbekrönung hat eine allgemeine Ähnlichkeit mit dem Tore am Ende der Via Stalloreggi, neben welchem Duccio wohnte, als er das Dombild malte[1]). Weiter zurück im Hintergrunde iſt ein Kuppelturm ſechseckig mit gotiſch entwickelten Pfeilern aufgebaut, vielleicht ein Baugedanke des Meiſters ſelbſt, deſſen Verwirklichung der Domkuppel eine ſtilgerechtere Form als die zur Ausführung gekommene gegeben haben würde. Auch bei der Darſtellung geſchloſſener Räume, wie der Gerichtshalle in den vier Pilatusbildern und des Hofes, wo ſich die Verleugnungsſzene abſpielt, iſt das Beſtreben des Künſtlers, Raumwirklichkeit zu geben, unverkennbar, wenn auch die zierlichen gewundenen Säulen — ſie müßten denn von Eiſen ſein — konſtruktiv unmöglich ſind. Ohne Zweifel war Duccio auch auf dem Gebiete der Baukunſt

1) Lisini, Notizie di Duccio pittore, in „Bullettino Senese di Storia Patria“ V, 1898.

Abb. 53. Dombild: Der Judaskuß.

zu Hause, da er urkundlich im Jahre 1295 zu einem Gutachten über den Bau der Fonte Ovile (s. oben S. 11) aufgefordert wurde.

Von den übrigen Szenen, die auf dem Dombilde dargestellt sind, wollen wir nur noch einige hervorheben, bei denen sich die natürliche Empfindung, das Herausgehen des Meisters aus den Schranken des Herkommens, am lebhaftesten fühlbar macht. Eine überaus sprechende, Stolz und Würde vereinigende Figur ist die des Landpflegers, der mit den Priestern wegen der Freigebung Christi verhandelt (Abb. 56); deutlich empfindet man das Widerstreben des Pilatus gegen die ihm zugemutete Verurteilung eines Unschuldigen; dabei tritt der Fanatismus der Ankläger ungemein wirksam in Gegensatz zu der ruhigen gottergebenen Haltung des gefesselten Dulders. — Sehr lebendig ist bei der Begegnung der drei Frauen mit dem Engel am Grabe Christi das mit heiliger Scheu gepaarte Erstaunen der Leidtragenden zum Ausdruck gebracht. In der Komposition ist, wenn man von dem Parallelismus der Linien in der Frauengruppe absieht, nichts Unfreies mehr; der felsige Hintergrund trägt wirksam zu der Stimmung bei, die sich über die nächtliche Szene ausbreitet. (Die darunter befindliche Darstellung hat das Erscheinen Christi in der Vorhölle zum Gegenstand und steht in ursächlichem Zusammenhange mit der Grabszene; Abb. 55).

Bei dem „Noli me tangere" ist die leis abwehrende Bewegung der rechten Hand Christi ein besonders feiner Zug. Nicht in Gestalt eines Gärtners, wie es die biblische Erzählung verlangt hätte, sondern, der ikonographischen Überlieferung gemäß, als verklärter Gottessohn im schimmernden Festgewande ist der Heiland dargestellt; in der Linken hält er das Symbol seines Leidens, ein Rohrkreuz, und blickt mit kummervoller Teilnahme hinab auf die voll scheuer Ehrfurcht vor ihm in die Knie gesunkene Maria Magdalena (Abb. 57). Die Szenerie, wiederum Felsen im

Abb. 54. Dombild: Einzug Christi in Jerusalem.

Hintergrund und ein paar den Garten andeutende Bäume, gibt den Eindruck weltverlassener Einsamkeit. — Am meisten dramatisches, auf den Moment zugespitztes Leben hat zweifellos die „Verleugnung Petri" (Abb. 58). Eben ist die Magd an der Gruppe der am Feuer sitzenden Männer vorübergegangen, plötzlich bleibt sie stehen, wendet sich um, so daß man sie von hinten sieht, und spricht, mit dem Zeigefinger auf Petrus deutend, das Wort (Ev. Marcus): „Und du warst auch mit dem Jesus von Nazareth". Der seine Füße wärmende Apostel verwahrt sich erschrocken mit Hand und Mund gegen die Anklage; aber in den Gesichtszügen der bärtigen, übrigens ganz bieder dreinschauenden „Knechte" lauert bereits der Verdacht, und dem in der Mitte sitzenden scheint das Wort auf den Lippen zu liegen „Wahrlich du bist der einer, denn du bist ein Galiläer, und deine Sprache klinget gleich also." Die spätere Kunst hat die biblische Genreszene nur selten zum Vorwurf genommen, aber auch selten mit so naiver Wahrhaftigkeit vor Augen geführt.

Von den Passionsszenen der Rückseite befinden sich 26 im Dommuseum (Opera del Duomo), beginnend links unten mit dem Einzug in Jerusalem und endigend rechts oben mit dem Gang nach Emmaus. Die Stücke, die zu der Predella gehörten, haben abgeschrägte Ecken, sind auf der Vorderseite des Altarwerkes durch statuarisch aufgefaßte Prophetengestalten voneinander getrennt und besonders sorgfältig gemalt. In der Nationalgalerie zu London befinden sich eine Verkündigung Mariä, ebenso wie die Heilung des Blinden und eine Verklärung Christi, deren Zugehörigkeit

zur Predelle des Dombildes keinem Zweifel unterliegt. Der freudige Ernst in den Zügen des himmlischen Boten in der Verkündigung (Abb. 59), der schüchterne Anstand, mit dem Maria die Botschaft entgegennimmt, erinnert an die Ausdrucksweise des frommen Mönches Fra Angelico, der an hundert Jahre später mit sienesischer Gefühlswärme das Leben des Erlösers und seiner Mutter auf den Wänden des Klosters von S. Marco zu Florenz verherrlichte. — Das im Berliner Museum befindliche, ebenfalls zur Predelle gehörige Sockelbild stellt die Geburt des Christkindes dar. Unter den in Siena vorhandenen möchten wir der „Flucht nach Ägypten" den Preis geben. Der Vorgang ist in der herkömmlichen Weise, die uns auch auf dem Relief der Domkanzel begegnet (s. S. 64), geschildert (Abb. 60): links in der Ecke der schlafende Joseph, dem der Engel im Traume zur Flucht rät (nach alter Weise durch das Spruchband angedeutet), rechts der den Zug leitende Engel, in der Mitte die Jungfrau Maria auf dem Esel und hinter ihr der lebhaft, als wolle er zur Eile mahnen, gestikulierende Joseph. Auch hier ist das alte Thema in freier Weise variiert und zu einer freundlichen Idylle umgestaltet: munter trabt der Esel mit der leichten Last, sorgsam schaut sich der jugendliche Führer nach der Reisegesellschaft um, zwanglos sitzt Maria auf dem Rücken des Grauen und horcht, sich umwendend, auf die Rede ihres Ehegatten.

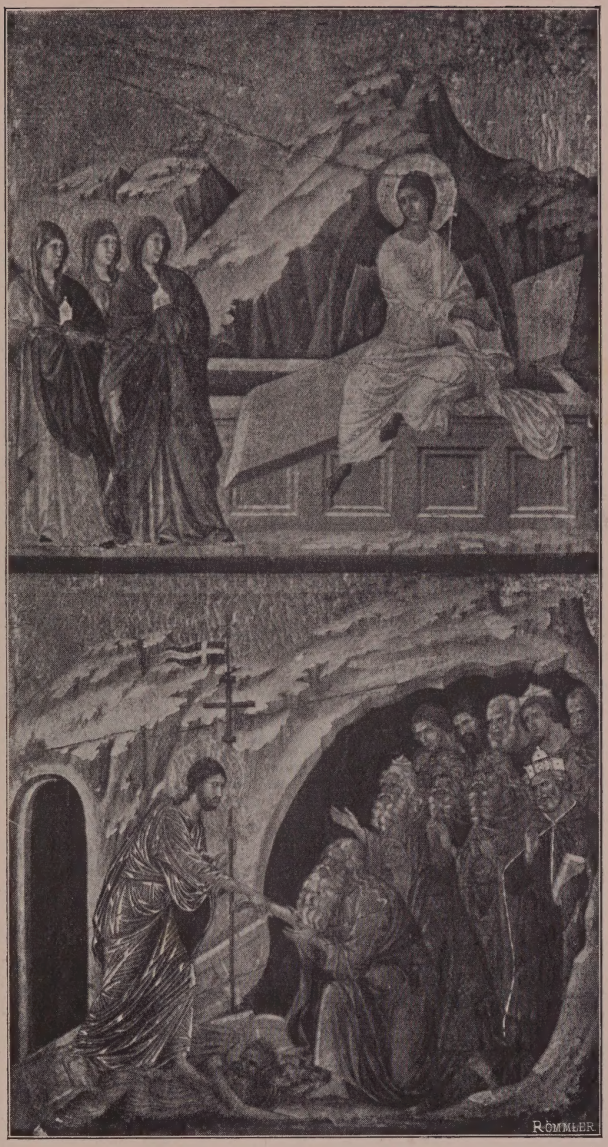

Abb. 55. Dombild: Oben die Frauen am Grabe, unten Christus in der Vorhölle.

Klosterbrüder mit brennenden Kerzen, schöne Frauen und liebliche Kinder standen und knieten vor dem neuen Madonnenbilde, als es am 9. Juni 1311 unter

Abb. 56. Dombild: Christus, von den Hohenpriestern verklagt.

der Kuppel des Doms aufgerichtet worden war. So berichtet eine alte Chronik[1]). Auch Duccio, der einen Ehrensold von 3000 Goldgulden erhielt, wird bei dem feierlichen Akt sicher nicht gefehlt haben und als Held des Tages begrüßt worden sein. Von dem edlen Selbstbewußtsein, das ihn bei der Vollendung des großen Werkes beseelte, gibt die fromme Inschrift Zeugnis, der vermutlich ein befreundeter Gelehrter die Form eines Distichons gab:

Mater sancta Dei sis causa senis requiei
Sis Ducio vita te quia pinxit ita —

in freier Übersetzung:

Heilige Mutter verleih' dem Duccio Ruhe im Alter,
Gib ihm Leben dazu, da er dich also gemalt.

Seinen Triumph scheint Duccio nicht lange überlebt zu haben. Wahrscheinlich ist er nach dem Juni 1318 gestorben, und zwar in großer Armut und so tief verschuldet, daß, laut einer Urkunde vom 16. Oktober 1319 seine Kinder es vorzogen, auf die Erbschaft zu verzichten.

[1]) Cronaca d'Anonimo M. S. Biblioteca comunale

Abb. 57. Dombild: Noli me tangere.

Von einer Tätigkeit des Meisters außerhalb Siena und Florenz ist keine Spur vorhanden. Auf die Wandmalerei — anders als Giotto — hat er verzichtet und deshalb auch keinen Ruf nach auswärts erhalten. Mehrere Bilder besitzt die Nationalgalerie in London[1]); ein ihm mit Recht zugeschriebenes Werk ist das bekannte Triptychon der Kreuzigung in der Kgl. Sammlung in Buckingham Palace; die Sammlung Benson hat ebenfalls Werke Duccios aufzuweisen, vier Predellenstücke von der Rückseite des Dombildes. — In Siena werden ihm verschiedene Gemälde zugeschrieben, aber außer der kleinen Kreuzigung im Hospital von S. Maria della Scala und dem frühen Jugendbild in der Akademie, der Madonna mit drei knienden Franziskanern, die sehr an die Rucellai-Madonna anklingt, können keine anderen Anspruch auf Echtheit machen.

Zu seinen Schülern gehört Segna di Bonaventura, von dem ein bezeichnetes Bild, eine Madonna mit den Heiligen Paulus und Johannes in der Akademie (Nr. 40) aufgestellt ist; ebenda sind vielleicht auch die Bilder der Heiligen Ansanus und Galganus von seiner Hand. Eine in Duccios Art gemalte Madonna mit Kind befindet sich im Seminar zu San Francesco, und von seiner

[1]) Eine Kreuzigung in der Sammlung Pierpont Morgan wird mit Recht dem Duccio zugeschrieben, ebenso ein kleines Madonnenbild der Stroganoff-Sammlung.

Abb. 58. Dombild: Petri Verleugnung des Herrn.

Hand rührt wahrſcheinlich auch ein früher dem Duccio zugeſchriebenes Werk bei Lord Crawford her. — Von Ugolino, angeblich dem Enkel Guidos, iſt eine ſehr feine Madonna mit vier Heiligen in der Akademie in Siena vorhanden; in ſeinem „Gang nach Golgatha", in der Nationalgalerie London, zeigt er ſich durchaus als Nachahmer Duccios. In Florenz ſoll er für Orſanmichele ein Marienbild gemalt haben, das bei einer Feuersbrunſt 1308 untergegangen iſt. Eine ihm zugeſchriebene Krönung der Maria, einſt auf dem Hochaltar von S. Maria Novella, befindet ſich jetzt in der Akademie zu Florenz. Die Tafelbilder im Kaiſer-Friedrich-Muſeum und in der National Gallery ſind wahrſcheinlich Fragmente des von Ugolino für Santa Croce gemalten großen bezeichneten Altarbildes. Ugolino war Duccios älteſter Schüler und obwohl er ſtets ſein Nachahmer blieb, hat er doch hin und wieder tüchtiges geleiſtet.

Der weitaus bedeutendſte Nachfolger Duccios iſt Simone Martini, deſſen Geburt etwa in das Jahr 1285 fällt. Ob er im Schülerverhältnis zu dem älteren Meiſter geſtanden hat, iſt fraglich. Soviel geht indes aus der ganzen Art ſeiner Darſtellungsweiſe hervor, daß er ſich zunächſt an Duccio anlehnte und einem ähnlichen Schönheitsideal wie dieſer nachſtrebte. Dabei blieb er aber nicht unberührt von der großen, von Giotto ausgehenden Bewegung, die der Freskomalerei neuen Aufſchwung gab und die volle Vermenſchlichung der bibliſchen und legendariſchen

Abb. 59. Duccio: Verkündigung. London.

Gestalten im Leiden und Handeln zum Ziele hatte. Auch Simone war in erster Linie Freskomaler und damit Begründer der historischen Malerschule Sienas.

Von seinen äußeren Lebensumständen wissen wir, daß er mit Petrarca befreundet war, um 1317 von König Robert nach Neapel berufen wurde, 1324 sich mit der Tochter des Malers Memmo di Filipuccio, Giovanna, verheiratete, von 1333 bis 1339 in Assisi an den Fresken in der Unterkirche von S. Francesco arbeitete, 1339 einem Rufe an den päpstlichen Hof zu Avignon folgte, dort 1344 sein Testament machte und bald darauf gestorben ist.

Vier Jahre nach der Vollendung des Dombildes von Duccio entstand das große Wandgemälde, mit welchem Simone den Ratsaal (Sala del Consiglio) des Stadthauses schmückte (1315), wiederum eine Verherrlichung der Madonna, der Schutzpatronin der Stadt, die sich gern Civitas Virginis nannte. Aber wie ganz anders erscheint die Auffassung des jüngeren Meisters! Äußerlich nähert sich die Majestas (Abb. 61) wieder der byzantinischen Regel: die Himmelskönigin, als solche mit Krone und Prachtgewand angetan, hält das aufrecht stehende Christuskind der ihr huldigenden Schar von Heiligen, Anbetung heischend, entgegen; als

Abb. 60. Dombild: Flucht nach Ägypten.

Stütze dient ihm das linke Knie und die rechte Hand der Mutter; nach altertümlicher Weise hat es die Rechte zum Segnen erhoben und hält in der linken eine Schriftrolle. Trotz dieses archaischen Zuges berührt uns die Gruppe traditionsfreier als Duccios Madonnenbild. Schon daß sie einen Sitz auf einem über dem Boden erhöhten Stufenbau hat, nicht so dicht umdrängt und nicht von einem unschönen Rahmenwerk gedrückt und eingeengt wird, ist ein den Gesamteindruck bestimmender Vorzug. Dazu kommt die zierliche gotische Fensterarchitektur der Rückwand des Thronsessels, die der Gruppe als Folie dient. So hingestellt und eingerahmt bedarf das Göttliche nicht mehr des Übermaßes an körperlicher Größe, um seinen Vorrang geltend zu machen. Und nun die Madonna selbst, die mit ihrer jugendlichen Holdseligkeit das Auge bestrickt! Sie hat nichts Nonnenhaftes, Weltabgewandtes mehr. Unter dem leichten Kopfschleier quillt das gewellte Haar vor und umrahmt das feine Oval der Wange; unter der freien Stirn leuchten zwei helle Augen; der liebliche Kopf wiegt sich mit nur leichter Senkung auf schlankem Halse; ein reich gemustertes Gewand legt sich mit weichem Gefält um die zarten Glieder.

Der Eindruck des Festlichen, den die Pracht der Gewänder und der reiche Zierat bewirkt, der über das Ganze verstreut ist, Diademe, Perlschnüre, Heiligenscheine und anderes Beiwerk, wird noch erhöht durch den über der Madonna und ihrem himmlischen Hofstaat ausgebreiteten Baldachin, dessen Stäbe von acht Heiligen, zu äußerst von den Apostelfürsten Petrus und Paulus, gehalten werden. Zu dem Feierlichen gesellt sich mehr noch als bei Duccio das Zeremoniöse, das durch die beiden vorn knienden und Blumenschalen emporhaltenden Engel ganz besonders akzentuiert wird. Die strenge Regelmäßigkeit, mit der die Gruppen rechts und links symmetrisch geordnet sind, springt zwar nicht mehr so scharf ins Auge, wie auf dem Dombilde, ist aber doch als rituelles Erfordernis peinlich beobachtet.

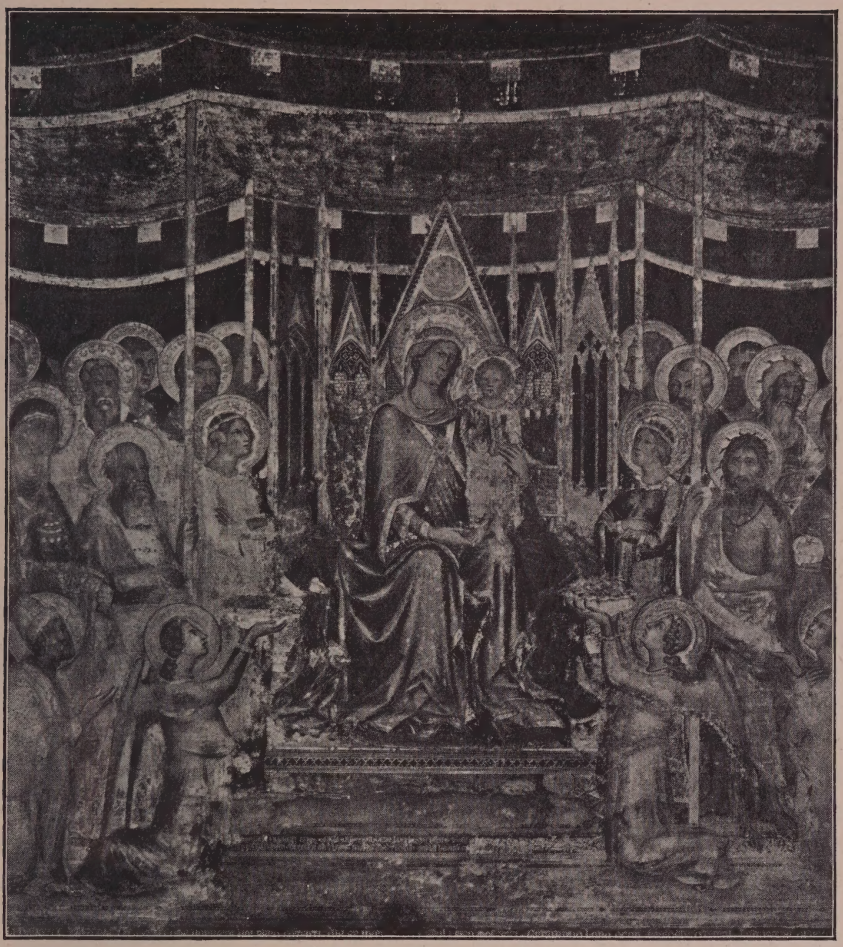

Abb. 61. Simone Martini: Mittelgruppe der Majestas im Palazzo Pubblico.

Unter dem Throne befindet sich eine in italienischen Vierzeilen gehaltene, nur noch zum Teil lesbare Inschrift, eine Wechselrede zwischen dem Chor der heiligen Gemeinde und der göttlichen Jungfrau, die sich auf den Ort als die höchste Gerichtsstelle der Republik bezieht:

Ma se i potenti a debil fien molesti
Gravando loro o con vergogne o danni,
Le vostre orazion non son per questi
Nè per qualunque la mia terra inganni.

Doch, wenn die Mächtigen die Schwachen kränken
Und sie zu Schaden bringen und zu Schande,
Soll eure Bitte ihrer Schuld nichts schenken,
Noch denen, die verwirren meine Lande.

Das Bild iſt nach Art eines Wandteppichs mit einer breiten Borte eingefaßt, deren Füllung ſich aus Medaillons mit Bruſtbildern (Chriſtus, Apoſtel, Evangeliſten) abwechſelnd mit einem eine ſchwarzweiße Kugel einſchließenden Rankenornament, dem Stadtwappen und einem ſteigenden Löwen in rotem Felde zuſammenſetzt.

Die Urheberſchaft Simones iſt früher beſtritten worden mit Hinweis auf den Umſtand, daß ein gewiſſer Mino, der auch als Vater Simones galt, urkundlich 1289 eine Majeſtas für das Stadthaus gemalt hat. Dieſes Bild iſt aber dem zwiſchen 1297—1299 erfolgten Umbau des Stadthauſes zum Opfer gefallen.

Das Fresko hat im Laufe der Zeit viel gelitten, iſt auch wiederholt reſtauriert worden, ſo ſchon von Simone ſelbſt im Jahre 1321. Seine ehemalige Farbenfriſche hat es ebenſo wie den eingelegten plaſtiſchen Zierat eingebüßt; immerhin läßt es noch die Sorgfalt erkennen, mit der der Künſtler die Malerei bis ins einzelne zu vollenden ſtrebte.

Dreizehn Jahre ſpäter, 1328, malte Simone an der der Majeſtas gegenüberliegenden Wand im Auftrage der Stadt das Reiterbildnis des ſieneſiſchen Heerführers Guidoriccio[1]) dei Fogliani, zur Errinnerung an die Erſtürmung der Burgen Saſſoforte und Montemaſſa, mit deren Herren die Sieneſen längere Zeit in Streit lagen, eine in kultur- und kunſtgeſchichtlicher Hinſicht höchſt merkwürdige Erſcheinung, da es ſich um das älteſte im monumentalen Sinne behandelte Porträt eines ruhmgekrönten Zeitgenoſſen handelt. Mit dem Kommandoſtabe in der Hand, den Blick geradeaus gerichtet, reitet der Held der feindlichen Burg entgegen. Roß und Reiter ſind mit dem gleichen Stoff bekleidet, deſſen Rautenmuſter offenbar eine heraldiſche Bedeutung hat und auch an der auf dem Turme der eroberten Burg (rechts) flatternden Fahne des Capitano bemerkbar iſt. Die landſchaftliche Szenerie mit den Burgen und mit dem Feldlager der Sieneſen iſt nicht ernſt gemeint, nicht als der Wirklichkeit entſprechend gedacht, ſie dient nur als Andeutung des Ereigniſſes, dem die Malerei ihren Urſprung verdankt, verſtärkt daneben aber auch den Eindruck der Größe und des Heldenhaften in der trotzigen Geſtalt des einſam durch das Feld reitenden Kriegsmannes (Abb. 62).

In den Zeitraum, der zwiſchen der Majeſtas und dem Guidoriccio liegt, fällt Simones Tätigkeit in Neapel, wohin ihn vermutlich der kunſtſinnige König Robert berief, als er in eine Kapelle von S. Lorenzo ein Gemälde zu Ehren ſeines heilig geſprochenen Bruders, des h. Ludwig von Toulouſe, zu ſtiften beabſichtigte. Es ſtellt den Heiligen lebensgroß im Biſchofsmantel auf dem Throne ſitzend dar, wie er dem vor ihm knienden Robert die Krone reicht. Das Bild iſt bezeichnet, doch leider ſchlecht erhalten wie faſt alles, was von Simones Werken auf die Nachwelt gekommen iſt.

In ſeiner vollen Bedeutung als Hiſtorienmaler erſcheint der Meiſter erſt in Aſſiſi, wo er die Martinskapelle in der Unterkirche von S. Francesco mit Szenen aus dem Leben des h. Martin ausmalte. Der Heilige war, wie die Legende erzählt, ein vornehmer römiſcher Ritter im Dienſte Kaiſer Valentinians, der, einer inneren Eingebung folgend, das Kriegshandwerk verließ, um ſich einem gottſeligen

[1]) d. h. Guido, der Krauskopf.

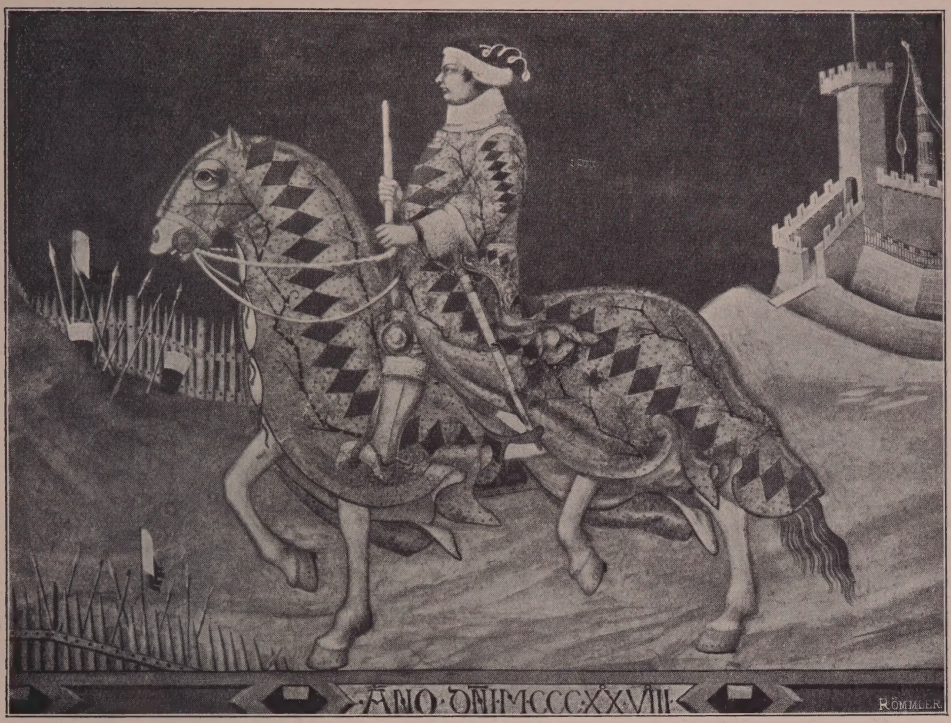

Abb. 62. Simone Martini: Guidoriccio dei Fogliani. Pal. Pubblico.

Lebenswandel zuzuwenden. Als Ritter stand Martinus in besonderem Ansehen am Hofe der Anjou in Neapel, auf dessen höchsten Punkte dem Heiligen zu Ehren das Kloster S. Martino gegründet wurde. In Neapel wird Simone Gelegenheit gehabt haben, Sitte und Brauch des hohen französischen Adels kennen zu lernen, wie z. B. das Rüstzeug, dessen er sich bei den Fresken in Assisi mehrmals bedient hat. Am auffälligsten erscheint dies bei der Zeremonie der „Schwertleite". Die feierliche Handlung wird von dem Kaiser selbst vollzogen. Während Valentinian dem jungen Ritter das Schwert umgürtet, erhebt dieser betend die Hände zum Himmel. Ein Knappe befestigt gleichzeitig die Sporen an seinen Fersen. Als Nebenfiguren erscheinen rechts von der Hauptfigur die Spielleute und Sänger, die dem Vorgange die musikalische Weihe geben, und links zwei Knappen. Den Schauplatz bildet eine Bogenhalle. Die Figuren lösen sich nicht vom Hintergrunde und von einander ab, aber sie sind alle bei der Sache; selbst der Mandolinenspieler und der ungeschlachte Flötenbläser mit dem pelzverbrämten modischen Spitzhut zeigen Gefühl für ihre Statistenrollen (Abb. 63).

Wir wollen uns an diesem einen Beispiel genügen lassen, um von der von rituellen Vorschriften und traditionellen Typen befreiten Erfindungsgabe des Meisters eine Vorstellung zu gewinnen. In den Gesichtsformen, ebenso wie in der Kleidertracht, strebt Simone mit Erfolg eine gewisse individuelle Mannigfaltigkeit an, der Vorgang ist deutlich erzählt, aber die Beseelung geht nicht tief, die Bewegung und Haltung der Figuren ist oft unsicher oder steif. Das Beste und

Gelungenſte iſt der überzeugende Ausdruck frommer Hingebung in den Geſichtszügen und den hellen, zum Himmel erhobenen Augen des Heiligen.

Zuſammen mit ſeinem Schwager Lippo Memmi, welcher öfters ſein Mitarbeiter geweſen iſt, malte Simone die 1333 datierte „Verkündigung" in den Uffizien in Florenz (Abb. 64). Urſprünglich für den Dom von Siena beſtimmt, wurde ſie ſpäterhin, als die Trecento-Bilder der Renaiſſance weichen mußten, nach der kleinen Kirche Sant' Anſano in Caſtelvecchio verſchlagen, von wo ſie 1799 ihren Weg nach Florenz fand. Die ihre rechte Schulter als Abwehrmotiv vorſchiebende Madonna und der h. Anſanus in der gotiſchen Niſche zur Linken ſind als die ſchwächeren Beſtandteile des Altarwerkes wahrſcheinlich von Lippo Memmi, während der Engel mit dem Olivenzweig und die h. Julitta von Simone ſelbſt herrühren dürften.

Ein anderes gemeinſchaftlich von Simone und Lippo Memmi ausgeführtes Bild befindet ſich im Chor von S. Agoſtino und ſtellt den h. Auguſtin dar, wie er der Inſpiration von Engeln lauſcht, zu beiden Seiten ſind Szenen aus der Legende des Heiligen dargeſtellt. — Von Lippo findet ſich ein beglaubigtes Madonnenbild in der Servitenkirche und ein großes Altarwerk (Nr. 51) in der Akademie. Für das Stadthaus in San Gimignano malte er eine Majeſtas, eine treue Nachbildung der Majeſtas Simone Martinis im Palazzo Pubblico in Siena. Im folgenden Jahrhundert wurde dieſe Malerei von dem Florentiner Benozzo di Leſe (Gozzoli) reſtauriert und ergänzt.

Zur Vervollſtändigung der Überſicht über die Arbeiten Simones ſei noch erwähnt, daß die Hauptteile eines großen für S. Caterina in Piſa gemalten Altarwerks im dortigen Stadtmuſeum, ferner einige Andachtsbilder in der Opera des Doms zu Orvieto ſich befinden und eine dem Meiſter ſehr naheſtehende Tafel mit Johannes dem Täufer im Muſeum zu Altenburg bewahrt wird; einiges andere im Muſeum zu Antwerpen und im Kaiſer-Friedrich-Muſeum. Aus der Sammlung Stroganoff war eine Verkündigungsmadonna auf der Moſtra Seneſe ausgeſtellt, die uns den Künſtler auf der Höhe ſeiner Avignon-Zeit zeigt. Die elegante Poſe, die miniaturartige, ſorgfältige Malerei laſſen den Einfluß erkennen, den die franzöſiſchen Miniaturmaler auf ihn ausgeübt haben[1]). — Für Simones Tätigkeit in Avignon ſind beglaubigte Zeugniſſe vorhanden. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er beauftragt wurde, das Konſiſtorium im Papſtpalaſt mit Fresken zu ſchmücken und dieſe ſind jedenfalls von ihm geplant[2]) und wohl teilweiſe auch ausgeführt worden. Jedenfalls tragen die bisher wieder ans Licht gekommenen Fresken zum Teil den Charakter ſeiner Schule, ſoweit die ſchlechte Erhaltung noch ein Urteil zuläßt. Auch von dem Madonnenbild der Lünette in dem Portal der Kathedrale, das urkundlich auf den Meiſter zurückgeführt wird, ſind nur noch unbedeutende Reſte vorhanden. Ebendaſelbſt im Portal war auch von ſeiner Hand ein den Drachen tötender St. Georg und in der vor ihm knienden Jungfrau wollte man die Züge von Petrarcas Laura erkennen. Es iſt allerdings zu beklagen, daß

[1]) Louiſe M. Richter, „Die Ausſtellungen alter ſieneſiſcher Kunſt in London und Siena". Zeitſchrift für Bildende Kunſt, Januar 1905.

[2]) Müntz, Band XLV. Mem. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France. 1885.

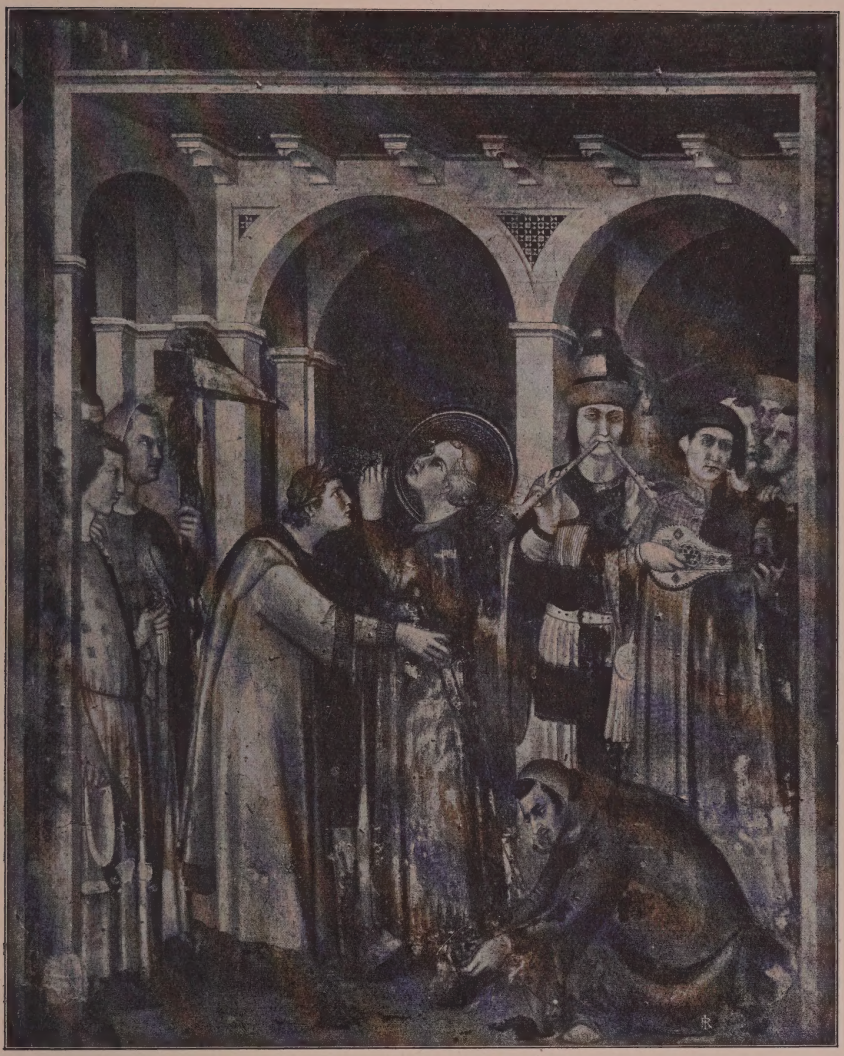

Abb. 63. Simone Martini: Schwertleite des h. Martin. Assisi, S. Francesco.

das Geschick uns nicht das Originalbildnis dieser interessanten Frauengestalt erhalten hat, dessen der befreundete Dichter in einem seiner Sonette gedenkt:

Ma certo il mio Simon fù in Paradiso
Onde questa gentil donna si parte.
Jvi la vide e la ritrasse in carte
Per far fede quaggiù del suo bel viso.

Gewiß, mein Simon stieg zur Himmelshöhe,
Wohin entrückt war dieses holde Wesen;
Dort hat ihr Antlitz er sich auserlesen,
Damit, wie schön es war, die Erde sehe.

Abb. 64. Simone Martini: Verkündigung Mariä. Florenz, Uffizien.

Als Simones Schüler gelten Luca di Tommè, der mit einem guten Bild in der Galerie vertreten ist, und Barna, der in der Collegiata zu San Gimignano eine bedeutsame Folge von etwa 30 Szenen aus dem Leben Christi von der Verkündigung bis zur Ausgießung des heiligen Geistes gemalt hat, bei denen die genrehaften Einfälle den realistischen Zug der kommenden Zeit ankündigen. In Siena wird ihm ein Madonnenbild in der Confraternità S. Michele (neben S. Donato) zugeschrieben. Auch der uns als Baumeister von der Unterkirche S. Giovanni (s. oben S. 44) schon bekannte Giacomo di Mino del Pelliciajo soll von Simone in der Malerei unterrichtet worden sein. Ein von ihm bezeichnetes Altarwerk vom Jahre 1362, in der Akademie, stellt die Krönung der h. Katharina von Alexandrien durch die h. Jungfrau unter Assistenz von Engeln und heiligen Frauen (Maria Magdalena, Lucia und Agnes) dar; auf den Flügeln: S. Antonio Abbate und der, wie üblich, in Ritterrüstung dargestellte Erzengel Michael. In der Servitenkirche sieht man von ihm ein sehr beliebtes Madonnenbild, die sog. Madonna di Belverde ganz sienesisch in der Süßigkeit des Ausdrucks, der reich gemusterten Gewandung und der ungemein fein vertriebenen Malerei (Abb. 65).

Kaum geringer als Simones Künstlerruhm war der zweier seiner Zeitgenossen,

der Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Wie Simone Martini waren sie in erster Linie Schüler Duccios, wurden späterhin von Giovanni Pisano und teils auch von Giotto beeinflußt, ohne jedoch in ihrer freien Entwicklung dadurch gehemmt zu werden. Pietro, der ältere von beiden, wird nicht viel später als 1280 geboren sein, da seiner schon 1305 in den Rechnungsbüchern der Stadt als Empfänger einer Zahlung unter dem Namen Petruccio (der kleine Peter) gedacht wird. Über seine äußeren Lebensverhältnisse ist wenig bekannt. Sein Vater, der angeblich Lorenzo Laurati hieß, soll auch Maler und seiner Söhne Lehrer gewesen sein. Das Beste werden beide wohl aus sich selbst gewonnen haben unter den Anregungen, die sie von der Kunst Duccios empfingen und durch das Vorbild, das ihnen einesteils Simone Martini, anderenteils Giotto gab; denn Giottos Einfluß wogte auch nach Siena hinüber, trotzdem sich die Stadt gegen den Zuzug fremder Künstler durch ein Gesetz abschloß. Diese Abwehr fremden Wettbewerbs hinderte aber die Sienesen nicht, auswärts Verdienst zu suchen, und, wie Simone, fand auch Pietro Lorenzetti Arbeit in S. Francesco zu Assisi, der Stätte, wo erst Cimabue, dann Giotto eine ausgedehnte Tätigkeit entwickelt hatten.

Abb. 65. Giacomo di Mino: Madonna di Belverde. S. Maria dei Servi.

Das früheste auf Bildern Pietros in Siena vorkommende Datum ist 1328. Es findet sich auf einer Madonna in der Kapelle del Martirio di S. Ansano in Siena vor Porta Pispini. Die Madonna thront in steifer Haltung gerade ausblickend, ganz ähnlich wie auf Bildern von Simone Martini oder Lippo Memmi; ein neuer Zug ist aber das überaus lebhaft bewegte Christuskind, das die linke Hand auf das Knie stützt, während es die rechte nach dem neben dem Throne stehenden Propheten Elias ausstreckt. In der Galerie zu Siena befinden sich zwei große Tafelwerke von ihm: die Assunta (Nr. 61) und die von zahlreichen Engeln umgebene thronende Madonna. Die Assunta strahlt von Gold und ist durchaus hieratisch in der Auffassung. Ebendaselbst eine h. Caecilie, Teil eines Altarbildes (Nr. 81), die ein leuchtendes Diadem trägt und in ein Kleid von mildem Rosenglanz gehüllt ist.

Im Jahre 1329 malte der Künstler eine thronende Madonna zwischen zahlreichen Heiligen, „ein sehr schönes" Bild, wofür er 150 Goldgulden erhielt,

50 von der Stadt und 100 von der Bruderschaft der Karmeliter, aus deren Kirche es 1818 nach England verkauft wurde. Nur einige der vermutlich dazu gehörigen Predellenstücke sind noch in Siena (in der Galerie) vorhanden. Verhältnismäßig gut erhalten ist die den Papst Honorius IV. darstellende Szene, wie er im Beisein von geistlichen Würdenträgern den Karmelitern die Ordensregel erteilt. Auf einer anderen Tafel sieht man einen schlafenden Mönch, dem ein Engel im Traume erscheint, einen wasserschöpfenden und einen in einem Buche lesenden Einsiedler, in der Stimmung anklingend an die Schilderung des Eremitenlebens im Camposanto zu Pisa, das von Vasari unserem Meister zugeschrieben wird, aber wohl nur seiner Schule angehört.

Interessant in bezug auf die Beihilfe, die Gelehrte den Malern leisteten, in Fällen, wo die ikonographische Überlieferung versagte, ist ein Rechnungsvermerk der Biccherna, wonach der Sprachmeister (maestro della gramatica) dafür, daß er die „Geschichte des h. Savinus", die Pietro 1333 zu malen hatte, aus dem Lateinischen in die Volkssprache übersetzte, eine Bezahlung erhielt. Diese „Geschichte" ist ebenso verschwunden wie das große Fresko über der Tür des Hospitals della Scala, das er der Inschrift[1]) nach gemeinsam mit seinem Bruder Ambrogio ausgeführt hatte. Von den Fresken, das Leben Christi und des heiligen Franz darstellend, die ihm in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, im südlichen Querschiff, zugeschrieben werden, ist noch genug vorhanden, um das glänzende Kolorit, die Zartheit, Eindringlichkeit und Tiefe der Auffassung zu würdigen, die diesen Darstellungen eigen sind.

In Siena ist außer dem oben erwähnten Tafelbilde von 1329 noch eins vom Jahre 1342 als Pietros Arbeit beglaubigt: eine in der Opera des Domes bewahrte dreiteilige, aber szenisch zusammenhängend angeordnete Schilderung der Geburt Mariä: in der Mitte Anna als Wöchnerin im Bette halbaufgerichtet, vor ihr sitzend eine Wärterin mit einem Fächer, im Vordergrunde zwei Wärterinnen im Begriff, das Kind zu baden; auf dem rechten Flügel zwei junge Frauen, die Geschenke bringen, schlanke, aber von Gesicht nicht gerade schöne Gestalten; auf dem linken Flügel, der einen Vorraum zu der hochgewölbten Wochenstube darstellt, sitzt neben einem bejahrten Hausfreunde Joachim, der wie ein Schwerhöriger sich einer ihm etwas ins Ohr sagenden Magd zuneigt. Die Hauptszene mit ihren typischen Figuren erinnert an das entsprechende Relief an der Domkanzel, die Nebenszene links ist des Meisters freie Erfindung, die in Gebärden und Ausdruck frisch und lebendig wirkt. Die ehemals lichte Färbung ist stumpf und trübe geworden.

Unlängst sind in Siena in S. Maria dei Servi Reste von Fresken aufgedeckt worden, in denen man die Hand des Meisters zu erkennen glaubt, jedoch gehören sie nur seiner Schule an. Es sind Darstellungen der Himmelfahrt Johannes des Evangelisten, des bethlehemitischen Kindermords und der vor Herodes tanzenden Salome, welch letztere eine gewisse Verwandtschaft mit dem entsprechenden Wandbilde Giottos in S. Croce zu Florenz hat. Gleichfalls auf Anregungen Giottos

[1]) Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater MCCCXXXV.

Abb. 66. Ambrogio Lorenzetti: Madonna mit Christuskind. Akademie.

geht das Fresko der Himmelfahrt Johannes des Evangelisten zurück, wo die Gestalt des aufschwebenden Heiligen durchaus mit der gleichen Darstelluug in S. Croce übereinstimmt. Von Ambrogio abhängig sind die Fresken in der Casa Bargagli in Asciano, von denen nur noch die Allegorien der Jahreszeiten in Medaillons (der Winter als alter Mann mit Pelzmütze unter einem von Regen triefenden Schirm, einen Schneeball in der Hand) erhalten sind.

Ambrogio war der begabtere der beiden Brüder; nicht nur an Fertigkeit und Erfindung überragte er Pietro, sondern er besaß auch eine weiter reichende allgemeine Bildung, sofern man dem Zeugnis Vasaris Glauben schenken darf. Danach hatte Ambrogio in seiner Jugendzeit sich mit wissenschaftlichen Studien befaßt. Sie gereichten ihm, wie sein Biograph sagt, während seiner ganzen Lebenszeit so sehr zur Zierde, daß sie ihn nicht weniger als seine künstlerische Tätigkeit liebenswürdig und angenehm im Umgange machten. Er suchte den Verkehr mit wissenschaftlich gebildeten und tüchtigen Männern und fand auch in Staatsangelegenheiten mit Erfolg Verwendung. Nach Vasaris Lobpreisungen, der in ihm den Edelmann gepaart mit dem Philosophen sieht, muß Ambrogio schon ein Stück von einem Renaissancemenschen gewesen sein, der mehr konnte und wußte und höher hinaufstrebte als die breite Schicht der Gesellschaft, der er angehörte. Bedeutend ist sein großes Altarwerk in der Galerie: die in Profilgesehene Madonna (Abb. 66) mit dem großäugigen Christuskind zwischen der h. Dorothea und der Maria Magdalena; ihr übersinnlicher Blick läßt die Leidensgeschichte ihres Sohnes vorahnen. Darunter eine Grablegung mit den Gestalten der schmerzerfüllten Jünger und der händeringenden Marien.

Ghiberti, der etwa hundert Jahre später Italien mit seinem Ruhm als Bildhauer erfüllte und in seinem „Kommentar" Nachrichten über die Künstler seiner und der vorausgegangenen Zeit hinterließ, schätzte Ambrogio in hohem Maße. Er beschreibt und rühmt ganz besonders seine Fresken im Kreuzgang der Kirche S. Francesco, die aber nicht mit den 1857 im Kapitelsaal unter der Tünche, freilich nur als Bruchstücke zum Vorschein gekommenen identisch sind, die dann, von der Wand abgelöst, in einer Kapelle rechts vom Hochaltar einen neuen Standort erhalten haben.

Die erste Szene dieser Freskenbruchstücke schildert die Priesterweihe des heiligen Ludwig von Toulouse durch Papst Bonifaz VIII. Vor dem auf einem Thronsessel sitzenden Papste kniet demütig der heilige Ludwig, der bereits das Ordenskleid trägt. Daneben sieht man in Begleitung von zwei Kardinälen einen gekrönten Mann, der sich mit trüben Blicken nach dem Knienden hinwendet; es ist der Bruder des Heiligen, Robert von Anjou, zu dessen Gunsten Ludwig auf die Krone von Neapel verzichtet hatte; im Vordergrunde knien einige dem Vorgange mit Spannung folgende Franziskaner; den Hintergrund füllen Männer von verschiedenen Altersstufen und Trachten als teilnehmende Zuschauer. Kräftiger noch zeigt sich das dramatische Element und das Streben nach individueller Charakteristik in der Marterszene, die im wesentlichen erhalten ist (Abb. 67): auf hohem Throne in gotischer Halle der blutdürstige Sultan von Marokko mit dem Schwert über dem Knie, rechts und links davon je eine Gruppe der Gefolgschaft, Männer mit meist widerwärtigen Gesichtszügen, phantastisch kostümiert mit Spitzhüten oder Turbanen. Im Vordergrunde links der Scherge, im Begriff, den einen der drei knienden Mönche zu köpfen, rechts davon die Leichen von drei bereits Hingerichteten und damit das versöhnende Element nicht fehle, in der Nähe des zweiten Schergen, der eben sein Schwert in die Scheide steckt, zwei Mädchen, die von Mitleid und Entsetzen ergriffen sind. Die künstlerische Weisheit, die den Raum ausnutzt, ohne ihn zu beengen, die jeder Figur Bedeutung gibt und das Interesse des Beschauers konzentriert, hat kein Sienese vor ihm und auch in der Folgezeit in gleichem Maße wie Ambrogio an den Tag gelegt. Das Malwerk dieses Freskos entspricht leider nicht dem Werte der Erfindung, es ist flüchtig, die Zeichnung unsicher und schülerhaft, so daß man annehmen muß, daß der Meister die Ausführung Gehilfen überlassen habe.

Mit ungleich größerer Sorgfalt ist das Wandgemälde der Kreuzigung Christi in einer anderen Kapelle (links vom Chor) ausgeführt. Hier erkennt man noch deutlicher den Dramatiker, der in die Tiefe der Menschenseele hinabblickt; die Teilnahme an dem Vorgange ist in mannigfacher Weise abgestuft von dem wilden Schmerz der Maria bis zu der begeisterten Hingebung des Jüngers, der mit der Hand an die Brust schlagend zu dem Gekreuzigten emporschaut. Ambrogio soll übrigens dieses Bild mit Beihilfe seines Bruders Pietro Lorenzetti vollendet haben.

Seltsamerweise knüpft sich der Nachruhm des Meisters nicht so sehr an diese Schöpfungen, in denen der kräftige Atemzug neuen Lebens waltet, als vielmehr an ein Erzeugnis nüchterner Überlegung, an das große Wandbild in dem Saal der Neun des Stadthauses, auch Sala della Pace (Friedenssaal) genannt. Es war ihm die Aufgabe gestellt, die Wohltat einer guten und das Unheil einer schlechten

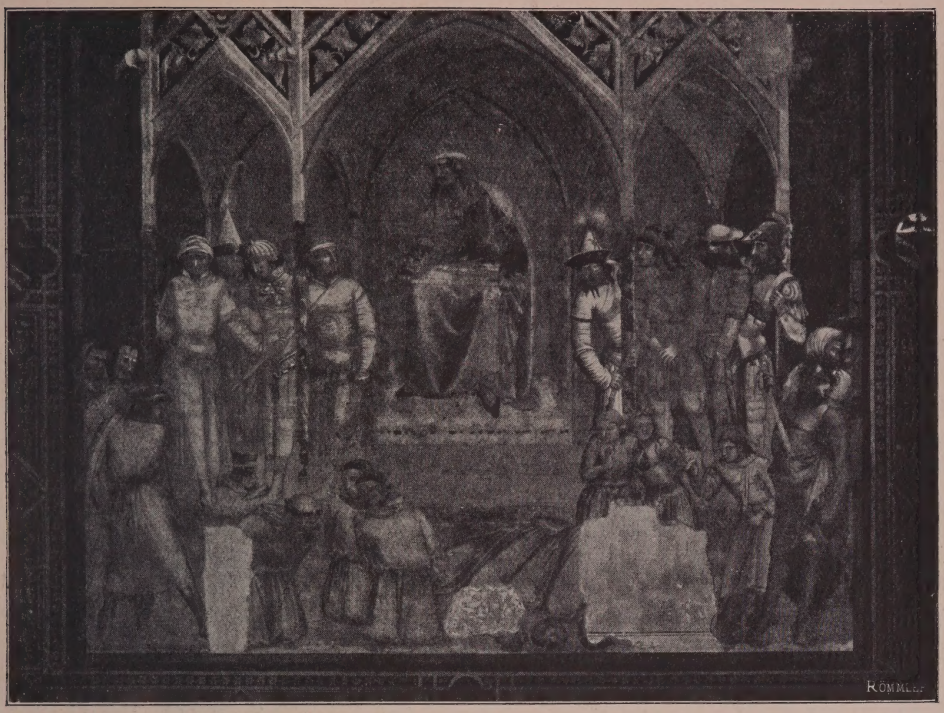

Abb. 67. Ambrogio Lorenzetti: Martyrium der Franziskaner. S. Francesco.

Regierung zu schildern, als eine dauernde Mahnung für die Lenker des sienesischen Staatswesens. Ambrogio war mit diesem Programm auf das Gebiet der Allegorie verwiesen, und es mag ihn gereizt haben, mit Giotto in Wettbewerb zu treten, der zuerst in S. Francesco zu Assisi moralische Begriffe (die Gelübde des Franziskanerordens) personifizierte und diese Personifikationen handelnd auftreten ließ.

Allegorische Gestalten kannte schon die ältere Kunst; wie wir gesehen haben, bedienten sich ihrer Niccolo und Giovanni Pisano bei dem Aufbau der Domkanzel. Neben den Kardinaltugenden und ihrem Gegenpart, den Lastern, sind es die Wissenschaften und Künste, die Jahreszeiten usw., die in Einzelgestalten, gemeißelt oder gemalt, einen gewissen Ersatz boten für die mythologischen Vorstellungen des klassischen Altertums. Durch allegorische Umdeutung wurden die heidnischen Gebilde ohne Schwierigkeit für die christliche Welt wieder lebensfähig gemacht. Aber was Giotto oder ein ihm nahestehender Meister in der „Vermählung des h. Franciscus mit der Armut" versuchte, nämlich Gedankenbilder, die dem Dichter (Dante) oder dem Prediger und Glaubenslehrer (Franciscus) unentbehrlich sind, um der Sprache Schwung und Fülle zu geben, in die sinnliche Anschauung zu übertragen, war ein den Widerspruch in sich selbst tragendes Unternehmen. Die gelehrte Welt von damals hatte offenbar besonderes Gefallen an diesen geistreichen Spielereien mit Gedankendingen, und das Unmalerische daran empfand man um so weniger, als die Malerei selbst noch nicht malerisch geworden war und ihr letztes Ziel, die

Illusion, den Anschein der Körperlichkeit im freien Raume zu erwecken, noch nicht erreicht, ja kaum zum Vorsatz erhoben hatte.

Gestalten, deren Beziehungen zueinander nicht ohne weiteres ersichtlich sind, die also erst der Erklärung bedürfen, wenn man dem Gedanken des Künstlers auf die Spur kommen will, sind durchaus unfähig durch ihr bloßes Dasein ästhetische Befriedigung zu gewähren. So erregt auch die Betrachtung der Wandmalerei Lorenzettis auf den ersten Blick mehr Befremden als Bewunderung, und selbst wenn man den Gedankengang der Darstellung mit Hilfe der Beischriften und der symbolischen Zutaten glücklich entziffert hat, werden die Hieroglyphen doch nicht lebendig genug, um den Eindruck hervorzurufen, den der Künstler beabsichtigt hatte. Bei alledem ist der Versuch, einer politischen Moralpredigt mit Hilfe der Malerei Dauer zu verleihen, eine merkwürdige und für das Staatswesen, dem sie galt, sehr charakteristische Erscheinung.

Dieses Staatswesen erscheint auf dem ersten Bilde (s. Seite 33) veranschaulicht durch die alle übrigen Figuren an Körpergröße weit überragende Gestalt eines greisen gekrönten Herrschers, zu dessen Häupten die Tugenden des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung als geflügelte Genien schweben, zu dessen Füßen die Wölfin mit dem Brüderpaar Romulus und Remus liegt. Ihm zur Seite sitzen auf einer langen Polsterbank, als Ausfluß der guten Regierung oder als dessen Schützerinnen gedacht: Friede, Tapferkeit, Klugheit, Großmut, Milde (Mäßigung) und Gerechtigkeit, charakterisiert durch die ihnen in die Hand gegebenen Symbole (Abb. 68, 69). Unterhalb der thronenden Tugenden sieht man, soweit die schlechte Erhaltung des Bildes sie kenntlich macht, eine Gruppe von berittenen Kriegern nebst Gefangenen und Tributdarbringenden als Zeichen der Macht, die die gute Regierung gegen äußere Feinde in der Hand hält. Rechts neben den Tugenden thront majestätisch die Justitia, als die geistige Macht, die das Staatswesen zusammenhält; sie hat den Blick nach oben gerichtet, wo die Weisheit (Sapientia), die Flügel ausbreitend, über ihrem Haupte schwebt. Diese hält die Stange einer Wage, in deren Schalen hinter der Justitia je eine geflügelte Figur steht, wie die Beischrift lehrt, Personifikationen der Justitia distributiva und der Justitia commutativa, Begriffe, die sich etwa mit Kriminal- und Zivilrecht decken. Die „urteilende", Lohn und Strafe austeilende Gerechtigkeit setzt mit der Linken einem knienden Manne eine Krone auf und köpft mit der Rechten einen Übeltäter; die „ausgleichende" Gerechtigkeit hat es ebenfalls mit zwei Männern zu tun; der eine, als Kläger, hält Schwert und Speer, die Werkzeuge der Selbsthilfe, der andere, als Verklagter, eine Kassette in den Händen, jener unwillig, dieser flehend zu der Gerechtigkeit hinblickend. Der Sinn ergibt sich aus der langobardischen Rechtsgewohnheit, die Schuld durch freiwillige Genugtuung sühnen zu dürfen (lex talionis). Zu Füßen der Justitia sitzt auf dem unteren Plane die Concordia; sie umschließt mit den Händen zwei Holzstücke, die als die einander widerstrebenden Parteien erklärt werden, und blickt nachdenklich auf eine Schar von Männern, Patriziern in roten, Kleinbürgern in schwarzen Festgewändern, die in feierlichem Zuge von ihrem Sitz aus nach dem graubärtigen Herrschergreise pilgern. Die Gedankenverbindung wird für das Auge noch besonders anschaulich gemacht durch eine Schnur, die von den Gürteln der auf der Gerechtigkeitswage

Abb. 68. Ambrogio Lorenzetti: Drei Tugenden. Aus dem Wandgemälde im Stadthause.

stehenden Genien zweiteilig ausgeht, durch die Hand der Concordia läuft, dann von den Pilgern erfaßt wird und schließlich das Zepter des Herrschers umschlingt. Um den Sinn der Allegorie verständlich zu machen, dienen eine Anzahl lateinische Aufschriften und Sinnsprüche.

Im Einzelnen betrachtet gewährt das Werk ungleich mehr Genuß als seinem Gedankeninhalt nach. Man sieht, wie der Meister darauf bedacht gewesen ist, die allegorischen Gestalten nicht bloß äußerlich zu kennzeichnen, sondern auch durch angemessenen Ausdruck zu beseelen. Eine hoheitsvolle Erscheinung ist vor allem die Justitia, durch Anmut ausgezeichnet die lässig auf dem Polster ruhende, den Kopf stützende Pax (s. Seite 35), ein edles Frauenbild die ernst blickende Concordia. Wenn auch keine dieser Gestalten unmittelbar an antike Vorbilder erinnert, so ist man doch versucht, bei einzelnen Gewandmotiven an die näheren Beziehungen zu denken, die Ambrogio nach Ghibertis Angabe zur Antike hatte. (Ghiberti selbst hat eine von Ambrogio nach einer antiken Statue angefertigte Zeichnung vor Augen gehabt.) Mit wie hellen Augen er aber die Wirklichkeit anschaute, erkennt man aus den mannigfaltigen, offenbar schon porträtartig aufgefaßten Gestalten der der Staatsgewalt huldigenden Bürgerschar.

Noch deutlicher tritt der Wirklichkeitssinn des Meisters in dem zweiten Bilde, auf der rechten Wand, zutage, worin er die Folgen einer guten Regierung schildert. Er gibt uns ein Straßenbild seiner Vaterstadt mit dem Dome im

Hintergrunde[1]). Der Schauplatz wird durch eine fröhlich gestimmte Volksmenge belebt. Ein Edelfräulein, zieht mit großem Gefolge als Braut in die Stadt ein: ihr zu Ehren werden Spiele und Tänze aufgeführt. Weiterhin bemerkt man als Andeutung des geistigen Aufschwungs einen Volksredner (Dichter oder Gelehrten), der den ihn umdrängenden Zuhörern einen Vortrag hält. Der von Nahrungssorgen freie Wohlstand der Gemeinde wird durch den Betrieb der Landwirtschaft (Säen, Ernten) und die Einfuhr von Getreide versinnlicht, die Blüte von Handel und Verkehr durch den Zug von Rindvieh und beladenen Maultieren, die Sicherheit auf Feld und Straßen durch eine Jagdgesellschaft, in deren Mitte eine schöne blonde Frau das Auge auf sich zieht. Im Vordergrunde sieht man Bogenschützen, die sonderbarerweise in einem kleinern Maßstabe gehalten sind als die Figuren des Mittelgrundes. Den Abschluß des Ganzen macht der „maritime Traum" Sienas, der Hafen von Talamone, auf den die Stadt ihre Hoffnung, seemächtig zu werden, gesetzt hatte, ohne freilich je den Traum erfüllt zu sehen. Ohne Allegorie geht es indes auch bei diesen so verständlich gegebenen Volksszenen nicht ab: die „Securitas", ein fliegendes Weib mit einem Galgen, woran ein Bösewicht hängt, schwebt über der Jagdgesellschaft als Kommentar zu dem, was der Künstler hat ausdrücken wollen: Wohlstand gedeiht nur unter wirksamem Schutz der Gesetze.

Auf der rechten Seite der Justitia (links vom Beschauer) wird die schlechte Regierung, die tyrannische Herrschaft vor Augen geführt. Die „Tyrannei" (bei der man auch an die Pöbelherrschaft denken kann, unter der Siena zeitweise schwer zu leiden hatte) ist ein Scheusal, mit einer Rüstung und einem blutroten Mantel darüber angetan; das Schreckhafte der Gestalt wird verstärkt durch zwei Hörner am Kopfe und zwei Hauer, die aus dem fletschenden Munde hervorragen; ihre tierischen Gelüste versinnlicht der Ziegenbock, gegen den sie den linken Fuß stemmt. Ihren Hofstaat bilden die Laster: Grausamkeit, Verräterei, Betrug, Wut, Zwietracht und Krieg. Im Vordergrunde liegt die an Händen und Füßen gefesselte Gerechtigkeit mit wirrem Haar machtlos am Boden. Ihre Wage liegt zertrümmert neben ihr. Über der „Tyrannei" schweben Habgier, Stolz und Eitelkeit als Gegenbilder der theologischen Tugenden auf dem „guten" Regiment. — Die „Folgen der Tyrannei" sind durch Greuel- und Schreckensszenen veranschaulicht; über dem Stadttor schwebt die „Furcht", halbnackt und mit gezücktem Schwerte. Der Sinn der Darstellungen wird durch gereimte Inschriften deutlicher gemacht. So besagt das Spruchband, das die „Furcht" hält: „Da in diesem Lande der Eigennutz waltet, ist die Gerechtigkeit von der Tyrannei geknebelt; es schreitet niemand ohne Todesfurcht auf diesem Wege einher, da man außerhalb und innerhalb der Tore auf Raub ausgeht".

Oben schließt ein ornamentierter Fries die Malerei ab, in welchen die allegorischen Figuren der Jahreszeiten eingefügt sind; der „Winter", ein Mann mit Pelzmütze im Schneesturm, ist bezeichnenderweise über dem „schlechten", der Sommer, eine liebliche Mädchengestalt, über dem „guten" Regiment angebracht.

---

[1]) Auch hier noch nicht mit der jetzigen Fassade.

Abb. 69. Ambr. Lorenzetti: Justitia. Aus dem Wandgemälde im Stadthause.

Nur wenige Jahre überlebte Ambrogio die Vollendung seines Meisterwerks. In den Urkunden wird er im Jahre 1345 zuletzt erwähnt. Zwei Jahre später brach die Pest in Toscana aus. Der „schwarze Tod", der über Europa das „große Sterben" brachte, soll allein im Gebiete Sienas an 70000 Menschen hingerafft haben. Auch Ambrogio mit seinem Bruder Pietro scheinen ein Opfer geworden zu sein.

Wie wenig die aus seinen Wandgemälden zu dem Volke von Siena redende Mahnung gefruchtet hatte, sollte sich nur zu bald zeigen, nachdem kaum die Not und Kümmernis der Pestjahre überwunden war.

Ganz Italien befand sich damals in einem Zustande der Gärung, schlimmer als je zuvor. Die Lehnsherrschaft, die kaiserliche wie die päpstliche, war ein leerer Begriff geworden, kaum mehr als der Titel war davon übrig geblieben. Grafen und Markgrafen suchten sich zu unumschränkten Herrschern zu machen, und dasselbe Ziel verfolgten fast überall die Signoren der großen wie der kleinen

Städterepubliken. Um ihre und ihres Hauses Herrschaft zu befestigen, scheuten sie vor keinem Mittel der Hinterlist und Gewalt, vor Mord und Verrat zurück. Die kirchliche Autorität war völlig untergraben, und die Geistlichkeit, tief in die allgemeine Sittenverderbnis hineingerissen, vermochte nichts, um das öffentliche Gewissen zu wecken und zu schärfen. In dem von unmenschlicher Willkür und immer neuen Brandschatzungen zur Verzweiflung gebrachten Volke regte sich Ingrimm und Trotz, aber vereinzelte Aufstände änderten nichts an der Sachlage, sie fielen, wie der von Cola de' Rienzi 1354 in Rom hervorgerufene, in sich selbst zusammen oder wurden durch die Soldtruppen der Gewaltherren zu Boden geschlagen.

Die erfolgreichsten, schlauesten und zähesten dieser Machthaber waren die Visconti von Mailand, die unter dem Reichsvikar Matteo (seit 1311) ihre Herrschaft befestigt und trotz aller Zwischenfälle, die sie zeitweilig mit Kerker und Tod bedrohten, trotz des oft arg gestörten Familienfriedens zu behaupten wußten, bis auf Matteos Enkel Giangaleazzo, der 1395, nachdem er Verona und Vicenza unter seine Botmäßigkeit gebracht hatte, von Kaiser Wenzel als Herzog anerkannt und bestätigt wurde.

Gegen die wachsende Macht der Visconti wehrten sich die von ihr bedrohten Städte und kleineren Gewaltherrscher, ebenso das nach Avignon exilierte Papsttum. Die durch die gemeinsame Gefahr zusammengeführten Mächte suchten einen Stützpunkt an Karl IV. Dieser hielt aber nichts von der Politik der Hohenstaufen, und wenn er gleichwohl mit einem Heerhaufen über die Alpen zog, so geschah es nur, um sich des äußeren Ansehens willen in Rom die Kaiserkrone aufs Haupt setzen zu lassen, nebenbei auch Geldgeschenke für Bestätigung und Verleihung von Privilegien und Titeln mit leichter Mühe einzuheimsen.

Im Jahre 1354 erschien Karl IV. mit einer Heerschar in der Lombardei, in ähnlicher Weise, wie einst Heinrich VII. von Dante, so von Petrarca als der Retter aus der Not begrüßt. Der vermeintliche Retter war aber nur darauf bedacht, für mäßigen Einsatz großen Gewinn zu machen. Die klingende Münze, die er bei den Visconti vorfand, bewog ihn zu einem vorsichtigen Verhalten gegenüber den Herren von Mailand, und ohne Schwertstreich zog er weiter nach dem Süden.

Die Regierung der Neuner, die bis dahin in Siena ihres Amtes in gutem Sinne gewaltet hatte, hielt es für ratsam, den Kaiser durch eine Gesandtschaft in Pavia begrüßen und ihn zum Besuche der Stadt einladen zu lassen. Als Karl dieser Einladung (1355) entsprach, wurde er mit großem Jubel von der Volksmenge empfangen, merkte aber aus dem hier und da laut werdenden Zurufe „Tod den Neunern", daß eine bedenkliche Gärung in den Massen Platz gegriffen hatte, und lehnte deshalb vorsichtigerweise die Annahme der ihm von den Noveschi angebotenen Schlüssel der Stadt ab. Das zweideutige Verhalten des Kaisers ermutigte die Partei der Unzufriedenen; es kam zu offenem Aufruhr, der damit begann, daß die Urkunden, um deren Bestätigung der Kaiser von den Neunern angegangen war, aus dem Stadthause zum Fenster hinausgeworfen, vom Pöbel aufgefangen und am Schwanze eines Esels durch die Straßen geschleift wurden. Die Neuner und ihr Anhang mußten ihr Heil in der Flucht suchen und Haus und Eigentum der plündernden Menge überlassen.

Die Frucht dieser Umwälzung war ein gemischtes Regierungssystem, an dessen Spitze zwölf Vertreter der oberen und zwölf der unteren Stände, diese kurzweg Dodici genannt, traten. In der Hand dieser Dodici lag aber bald die eigentliche Führung und Gewalt. Ruhe und Frieden war dem Gemeinwesen dabei nicht beschieden. Nach kaum zwölf Jahren (1368), als Karl IV. wieder nach Italien zog, um aus der Verleihung von Titeln und Würden klingenden Nutzen zu ziehen, hielten die vertriebenen Patrizier ihre Zeit für gekommen. Die Dodici waren unter sich uneinig geworden und hatten auch infolge ihrer Mißwirtschaft den Halt im niedern Volke verloren. Eine neue Regierung wurde eingesetzt, in der die Nobili das Übergewicht hatten. Die alte Eifersucht unter den vornehmen Geschlechtern brachte indes auch diese Regierung bald zu Falle. Die Schuld daran trugen die Salimbeni, die sich auf Seite der Popolani warfen und, mit den ehemaligen Dodici im Bunde, den Kaiser um Beistand anriefen. Dieser schickte denn auch seinen Vikar, Malatesta von Rimini, mit 700 Reitern, mit deren Hilfe die Stadt rasch „beruhigt" wurde. Die Führer der Nobili wurden, so weit man ihrer habhaft werden konnte, eingefangen, gefoltert und geköpft. Als Lohn für die den Salimbeni und ihrem Anhang geleistete Hilfe erhielt der Kaiser ein ansehnliches Geldgeschenk und, wie es heißt, wurde auch die von ihm in Florenz versetzte Krone von zwei sienesischen Kaufleuten um 1650 Goldgulden eingelöst. Als Karl IV. darauf selbst nach Siena kam, wurde er mit allen äußern Ehren empfangen, konnte aber nicht hindern, daß ein neuer Volksaufstand sich erhob, bei dem die Nobili die Hand im Spiele hatten, er selbst aber, nachdem Malatesta sich der Wut der Menge durch die Flucht entzogen hatte, im Palast der Salimbeni Zuflucht suchen mußte (18. Januar 1369). Dort tagelang belagert, entkam er endlich als geschlagener Mann, verstand es aber doch, der Stadt für die Verleihung der Reichsunmittelbarkeit ein Benefizium von 20000 Goldgulden abzunehmen.

Der politische Wirrwarr nahm in Siena nach abermaliger Einsetzung der Dodici seinen alten Gang. Auch an Belästigungen von außen fehlte es nicht, seit viele der um ihren Landbesitz gekommenen Adligen das Kriegshandwerk an der Spitze von Söldnerbanden auf eigne Faust betrieben und auf Raub und Plünderung ausgingen. Die Städte suchten diese Raubritter allgemach lieber durch Geld abzufinden, als ihnen mit Waffengewalt entgegenzutreten, ein Zeichen, daß das Bürgertum viel von seinem früheren moralischen Halt eingebüßt hatte. In einem Falle hatten sich aber die Sienesen doch noch selbst aufgerafft und, unterstützt von einer ihnen von dem in Rom residierenden Kardinallegaten Albornoz zu Hilfe gesandten deutschen Reiterschar, die von einem gewissen Capello geführte Bande bei Torrita (1363) gesprengt und vernichtet.

Dieses Ereignis ließ die Commune in der Sala del Consiglio des Palazzo Pubblico von dem Maler Lippo Vanni durch ein Wandgemälde verewigen, das nur zu deutlich den Verfall der Malerei kennzeichnet, wenn man mit den gegenüber befindlichen Fresken Simones den Vergleich zieht. Schlimmer noch ist es freilich um das hundert Jahre später von Giovanni Ghini gemalte Schlachtenbild nebenan bestellt, worin ein Sieg der Sienesen über die Soldtruppen der Florentiner bei Poggibonsi (1479) dargestellt ist.

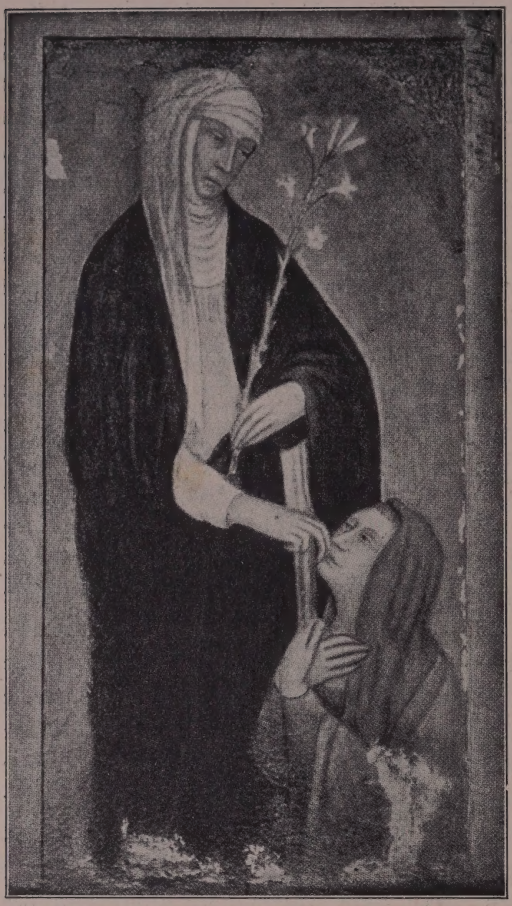

Abb. 70. Andrea Vanni: Heilige Katharina. S. Domenico.

Es iſt nicht zu verwundern, daß in ſeinem durch zügelloſe Banden, wie die Compagnia del Bruco, fortwährend ins Schwanken gebrachten Gemeinweſen die Kunſt keinen Nährboden fand. Maler freilich gab es noch genug in der Stadt, denn die 1355 neu organiſierte Gilde zählte an ſechzig Mitglieder. Das Parteiweſen griff indes auch innerhalb der durch ein Statut geeinten Künſtlerſchaft platz; Maler und Bildhauer wandten der Vaterſtadt den Rücken oder beteiligten ſich mit den Waffen in der Hand an den Straßenkämpfen, deren einziges Ziel die Gewalt und mit ihr die Ausbeutung des Stadtſäckels war. Das wüſte Treiben nahm zuletzt ein Ende mit Schrecken, als 1399 Giangaleazzo Visconti die eiſerne Fauſt auf die Stadt legte. Die Anerkennung der erblichen Herrſchaft erzwang der gefürchtete Tyrann leichthin von einem Pöbel, der dieſen Akt des Selbſtmordes mit ausgelaſſenen Luſtbarkeiten feierte. Als die Herrlichkeit der Visconti in Mailand mit dem Tode des Giangaleazzo (1402) zu Ende ging, herrſchte abermals eitel Freude in Siena, das Banner der Freiheit wurde wieder entfaltet, bis Florenz einſchritt und der Stadt eine neue, unter florentiner Einfluß ſtehende Regierung gab. Schon damals wäre es um die Selbſtändigkeit der Stadt geſchehen, wenn die Florentiner ſich nicht ſo vieler Feinde zu erwehren gehabt hätten und ihr eignes Gemeinweſen nicht ſo oft von inneren Unruhen erſchüttert worden wäre.

Dem ewigen Parteihader, der die Stadt nicht zur Ruhe kommen ließ, machte wenigſtens zeitweilig der heilige Bernhardin ein Ende, der in den erſten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts als eifriger Bußprediger in Siena auftrat und von den Kanzeln der Kirchen herunter, mit Vorliebe auch unter freiem Himmel, durch ſeine Predigten im mittelalterlichen Latein, oft auch in der italieniſchen Mutterſprache die Volksmenge erſchütterte und bekehrte. Bernardino ſtammte aus dem edlen ſieneſiſchen Geſchlecht der Albizzeſchi und war im Sterbejahre der hl. Katharina 1380 in Maſſa in den italieniſchen Maremmen geboren. Früh verwaiſt, entſagte er ſchon als Jüngling aller Weltluſt, verſchenkte ſein Hab und Gut und trat in den Franziskanerorden. Ergriffen von dem allgemeinen Jammer, den die Familien-

fehden in Siena hervorbrachten, trachtete er diesem Übelstand zu steuern, indem er als Apostel des Friedens auftrat. Er war auch auf Besserung der Sitten und vor allem auf Vertiefung des religiösen Lebens bedacht, und wirkte darauf hin, daß die Lehren des h. Franz von Assisi strenger als dies bisher in den Franziskanerklöstern der Fall war, beobachtet wurden. Er trat auch in Florenz, Perugia, Rom und Arezzo als Fastenprediger auf. Doch kehrte er mit Vorliebe und oft nach Siena zurück, um unter den sich bekämpfenden Parteien und Familien Frieden zu stiften, was ihm wenigstens während seiner Anwesenheit gelang. Sein Einfluß auf die mystische Malerei des sienesischen Quattrocento ist nicht zu leugnen.

Abb. 71. Taddeo di Bartolo: Triptychon. Akademie.

Siena im Quattrocento.

Die realistische Strömung, die von den Fresken im Stadthause Ambrogios ausging, fand einen Nachklang im Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa, dessen Schöpfer der größte bis jetzt aber noch unbekannte Schüler der Lorenzetti war, sowie in den Fresken von Lecceto. In Siena selbst waren es vielmehr die Altarbilder der großen Trecentisten, die auf die Maler des Quattrocento einwirkten. Als der älteste in der Reihe erscheint Andrea Vanni, ein älterer Bruder des oben erwähnten Lippo. Man weiß von ihm, daß er mit der Katharina von Benincasa befreundet war und mit ihr, als er in Staatsangelegenheiten sich in Avignon aufhielt, im Briefwechsel stand. Sie nennt ihn ihren dolce fratello in Gesù und ermahnt ihn gelegentlich, demütig zu sein und sich von allem Ehrgeiz frei zu machen. Andrea wird also wohl einer der Künstler gewesen sein, die, wie wir wissen, an der Parteiwirtschaft in seiner Vaterstadt tätigen Anteil hatten. Man glaubt, daß Vanni die Züge seiner frommen Freundin in einem Bilde festgehalten habe, das sich in S. Domenico befindet; sie trägt das Ordensgewand, hält in der Linken, als Zeichen der Unschuld, einen Lilienstengel und reicht einer Bußfertigen die Hand zum Kusse (Abb. 70). Bedeutender, wenn auch ebenso vom Geist der Askese angehaucht, ist

Abb. 72. Taddeo di Bartolo: Abſchied der Maria von den Apoſteln. Pal. Pubblico.

Vannis Altarwerk in S. Stefano im Jahre 1400: eine Madonna mit dem ſegnenden Chriſtkinde, auf den Flügeln vier Heilige. Die Predella mit einer Kreuzigung und Szenen aus der Legende des h. Stephanus hat ſpäterhin Giovanni di Paolo angefertigt. Als Bekrönung (Tympanon) des Altars wird eine Kreuzigung in der Akademie (Nr. 59) angeſehen.

Der aus der Schule des Ambrogio Lorenzetti hervorgegangene Bartolo di Maeſtro Fredi († um 1410) hat in der Collegiata zu San Gimignano und in S. Agoſtino daſelbſt friſch und genrehaft erzählte Fresken gemalt, aus denen hervorgeht, daß er, trotz des Dranges nach lebendiger Natürlichkeit, an monumentaler Größe hinter ſeinen Vorgängern zurückgeblieben iſt. Er war Freund und Mitarbeiter von Andrea Vanni. Sein größtes Verdienſt iſt weniger ſeine eigene Arbeit, ſondern daß aus ſeiner Schule bedeutende Maler hervorgegangen ſind. Von der Natur reicher begabt war ſein Schüler Taddeo di Bartolo, deſſen Tätigkeit bis 1422 nachweisbar iſt. Taddeo erwarb ſeinen Ruf außerhalb ſeiner Vaterſtadt in Perugia, wo er einige große Altarwerke ſchuf, die jetzt die dortige Pinakothek bewahrt, und in Piſa, wo er als Freskomaler tätig war. Was in Siena von ſeiner Hand zu ſehen iſt, ſtammt aus ſeinen ſpäteren Lebensjahren, wie das noch ganz in alter Weiſe behandelte Triptychon in der Unterkirche des Spitals von 1400, und ein 1409 gemaltes ebenfalls dreiteiliges Altarbild in der Akademie mit einer Verkündigung als Hauptbild und den Heiligen Cosmas und Damianus auf den Flügeln (Abb. 71). In dieſem Zuſammenhang muß auch

Andrea di Bartolo erwähnt werden, der nach neuester Forschung ein Lehrer von Sano di Pietro gewesen sein soll, da dieser bei Anlaß einer Zahlung Sano di Maestro Andrea di Bartolo genannt wird. Von ihm sind unlängst mehrere Bilder identifiziert worden[1]), die früher seinem Vater Bartolo di Fredi (Tafelbilder in Buonconvento) und Taddeo di Bartolo zugeschrieben wurden, wie z. B. die Himmelfahrt der Jungfrau in der alten Yerkes-Sammlung in New York. In Siena ist von ihm das Madonnenbild in S. Pietro Ovile, und eine Jungfrau mit Kind im Dom. Auch ist erwiesen, daß er als Architekt im Dienste des Papstes in Avignon war.

Abb. 73. Domenico di Bartolo: Madonna mit Engeln. Akademie.

Im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zeigt sich trotz den politischen Unruhen wieder etwas von öffentlicher Kunstpflege in Siena. Man ist darauf bedacht, weiter für den Schmuck des Stadthauses zu sorgen. Von Florenz kam 1407 der aus Arezzo gebürtige Spinello, einer der handfertigsten unter den Nachfolgern Giottos, um die Wände des Priorensaales (Sala della Balia) zum Ruhme Papst Alexanders III. mit Fresken zu bemalen, von denen schon oben (S. 25) die Rede war. Der „Einzug des Papstes in Rom" ist das beste Stück des Zyklus, flott gezeichnet und lebendig vorgetragen, wohl auch das einzige von des Meisters eigner Hand. Und auf der Decke desselben Raumes malte Martino di Bartolommeo, der als der erste Quattrocentist Sienas zu betrachten ist, allegorische anmutige Frauengestalten. Neben ihm in der oberen Kapelle des Stadthauses arbeitete Taddeo, dem die Ausmalung des kleinen Heiligtums ganz nach eigenem Gutdünken übertragen worden war. Daß er sich dabei als ein Mann von Geist und Phantasie erwiesen habe, kann man nicht behaupten. Augenscheinlich beseelte ihn der Gedanke, durch Vorführung berühmter römischer Staatsmänner (Scipio, Curius Dentatus, Cato und Cicero) den Staatslenkern Sienas einen Spiegel vorzuhalten. Der mittelalterliche Aufputz dieser Römer ist allerdings von einer unfreiwilligen Komik, die freilich von den Zeitgenossen nicht als solche empfunden wurde. Auch an den Göttern Mars, Jupiter, Minerva und Apollo und an dem h. Christophorus wird man wenig

[1]) Langton Douglas, Histoire de Sienne. Appendix IV, p. 466.

Abb. 74. Domenico di Bartolo: Besuch des Bischofs im Hospital der Scala. S. Maria della Scala.

Freude haben, am ehesten noch die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und Großmut genießbar finden. Besser liegt ihm die kirchliche Überlieferung zur Hand. In der Verkündigung Mariä hoch oben über dem Altarbilde bleibt er der sienesischen Vorliebe für das Holdselige getreu. Dasselbe gilt von den musizierenden Engeln am Gewölbe und den „Tugenden", die in Gestalt anmutiger Jungfrauen die Zwickel füllen. Der Fensterwand gegenüber sind Szenen aus der Marienlegende geschildert (Abb. 72).

Von Domenico di Bartolo, der in stilistischer Hinsicht als der erste Quattrocentist Sienas gelten dürfte, trägt eine Madonna mit Engeln in der Akademie das Datum 1433. Die Köpfe zeigen eine etwas andere Bildung als bei Taddeo, sind rundlich und voll geformt; Maria scheint im Halbschlaf versunken und sitzt mit einer wunderlich gezwungenen Beinstellung auf einem niedrigen Polster. Die Modellierung läßt die Formen plastischer hervortreten, ist also ein Anzeichen des ernsteren Naturstudiums, dem die bereits im frischen Zuge vorwärtsstrebende Renaissance huldigt

Abb. 75. Pinturicchio: Abreise des Aeneas Sylvius. Dombibliothek.

(Abb. 73). Um vieles deutlicher zeigt sich der Einfluß der durch den Vorgang Masaccios in Florenz in neue Bahnen gelenkten malerischen Auffassung in den Fresken, mit denen Domenico neben einigen jener Zeitgenossen einen Krankensaal (Pellegrinajo) des Hospitals der Scala verzierte (1440—1443). Von Domenico rühren die drei Bilder auf der Wand rechts vom Eingang (die Hochzeit der Findlinge, die Pest und die Heilung der Kranken) her. Auf der Wand links vom Eingange verdankt der „Besuch des Bischofs" und die „Einkleidung des Rektors" ebenfalls seiner Palette den Ursprung. Der „Besuch", den der um die Erweiterung der Anstalt verdiente Bischof dem Kloster abstattet, wird in einer reichen, lebhaft bewegten Szene vor Augen geführt (Abb. 74). Die Darstellung ist besonders interessant teils wegen des sich perspektivisch vertiefenden szenischen Hintergrundes mit seiner hochragenden Architektur, die, wenn auch dilettantisch behandelt, doch als

Abb. 76. Vecchietta: Madonna in der Glorie. (Obere Hälfte.) Pienza, Dom.

ernste Wirklichkeit angesehen sein will, teils wegen der Reitergruppe im Vordergrunde, in deren Mitte der Bischof auf seinem sich bäumenden Rosse heransprengt. Vergleicht man damit die weiter unten zu besprechenden Wandbilder Pinturicchios in der Libreria des Doms, insbesondere die „Abreise des Aeneas Sylvius" (Abb. 75), so erklärt sich leicht der Ursprung der Erzählung, daß der berühmte umbrische Meister jener Malerei seine besondere Aufmerksamkeit und Anerkennung geschenkt habe. — Von den übrigen Fresken galt die „Erteilung der Privilegien durch Papst Martin III.", früher als eine Arbeit des Priamo della Quercia, während sie jetzt Domenico Bartoli selbst zugeschrieben wird, wie auch die „Einkleidung der Rektors" von ihm herrührt. Der Schauplatz der Zeremonie ist eine mächtige gotische Halle, durch die hindurch und über die Gruppen im Vordergrunde hinweg der Blick auf eine Hinterwand fällt, die sich über einer Freitreppe erhebt und aus zwei hohen romanischen Portalen in der Mitte und zwei niedrigeren an den Seiten zusammensetzt. Das eine Portal ist als Nische gestaltet und umschließt die marmorne Bildsäule einer Madonna. Aus den andern Portalen treten verschiedene unbeteiligte Zuschauer in der Zeittracht hervor, Frauen, Männer, Kinder: ein Stück sienesischen Straßenlebens. Auf das reiche bauliche Gerüst hat der Künstler, wie bei dem „Besuch", allen Fleiß verwendet, und es überwiegt so sehr durch sein Höhenmaß, daß der Vorgang, den es umschließt, fast als das Nebensächliche erscheint. Die perspektivische Vertiefung des Raumes kommt in den Maßen und Linien deutlich zur Geltung, wenn auch die mathematische Grundlage dafür noch nicht vorhanden ist. An den baulichen Zierformen ist die Einwirkung der florentiner

Frührenaissance unverkennbar, so in den Porträtmedaillons der niedrigen Attika, die über dem Gebälk des den Vordergrund überspannenden Bogens angeordnet ist. Noch stärker tritt diese Einwirkung an dem breiten Rahmen zutage, mit dem das Bild zur Verstärkung des reichen Gesamteindrucks eingefaßt ist: einem Rundbogen über Wandpfeilern, deren in eine Muschelkappe auslaufende Nischen die nackten Standbilder des ersten Elternpaars tragen, links Eva, rechts Adam, Akanthusranken mit nackten Kinderfiguren (Putten) dazwischen, offenbar eine Reminiszenz an die Pilasterstreifen des Südportals der florentiner Kathedrale.

Abb. 77. Sassetta: Mystische Vermählung des Franz von Assisi mit der Armut.

Den Schluß dieser stellenweise arg beschädigten Bilderreihe macht ein Fresko von dem als Bildhauer schon ganz auf dem Boden der Renaissance stehenden Lorenzo Vecchietta: die heil. Jungfrau empfängt die auf der Himmelsleiter emporsteigenden armen Kindlein. Das Beste, was Vecchietta als Maler geleistet hat, ist ein Altarbild im Dom zu Pienza, eine himmelanschwebende Madonna darstellend (Abb. 76); ein Teil der Fresken in der Taufkirche San Giovanni in Siena werden ihm mit Recht zugeschrieben und ebenfalls die hl. Katharina und die Madonna del Manto im Palazzo Pubblico. Ein wichtiges Bild ist seine Predella in der Münchener Pinakothek. Während Vecchietta sich in seinen bildhauerischen Arbeiten von Jacopo della Quercia und Donatello beeinflussen ließ, wie wir späterhin sehen werden, blieb er in seinen Madonnenbildern unter dem Bann von Stefano di Giovanni, genannt Sassetta, der in letzter Zeit große Anerkennung mit Recht gefunden hat und mit dem wir uns eingehender beschäftigen werden. Wie Taddeo und Domenico di Bartolo, so ist auch Sassetta auf die Schule von Bartolo di Fredi durch Giovanni Fei zurückzuführen. Doch er verfolgte ganz andere Ziele als sein Zeitgenosse Domenico di Bartolo; er ließ sich nicht wie dieser von dem einbrechenden Humanismus anfechten. Duccio und insbesondere Simone Martini blieben durch seine

Abb. 78. Saſſetta: Anbetung der Könige.

ganze Künſtlerlaufbahn hindurch ſein Ideal. Er war im Jahre 1392 geboren, ein Zeitgenoſſe des hl. Bernhardin. Von demſelben frommen Sinn beſeelt und jedenfalls auch von Bernardinos Lehren beeinflußt, malte Saſſetta ſeine berühmte, jetzt zerſtreute Ancona in Borgo San Sepolcro. Das Mittelſtück ſtellt den hl. Franziskus in Glorie dar, umgeben von Engeln und Heiligen. (Kollektion Berenſon.) Von den acht bekannten Serienbildern, von denen ſechs in der Sammlung Chalendon und eins bei Comte Martel in Paris ſind, iſt bei weitem das anziehendſte, das vielbeſprochene Bild in Chantilly, das in poetiſcher Landſchaft das Bündnis des hl. Franz von Aſſiſi mit der Armut darſtellt (Abb. 77). Saſſetta zeigt ſich in dieſem Werk, das er gegen 1440 vollendete, auf der Höhe ſeines Könnens. Eines der bedeutendſten Bilder Saſſettas in Siena iſt das Altarbild in der Oſſervanza, das er noch zu Lebzeiten des hl. Bernhardin gegen 1436 gemalt hat. Die ernſte und zugleich liebliche Madonna in reicher Gewandung thront zwiſchen den Heiligen Hieronymus und Ambroſius, darüber iſt eine Verkündigung in feinem Miniaturſtil dargeſtellt.

Ein anziehendes, früher dem Fra Angelico zugeſchriebenes Bild des Meiſters hängt in der Saracini-Galerie (Abb. 78). Es geht aber ein gewiſſer weltlicher Zug durch dieſe reizende Schöpfung, die dem weltentrückten Frate von Fieſole fremd geweſen

wäre. Nur bei der Madonna hat Sassetta den traditionellen Mantel beibehalten; die beiden anderen Frauen sind in der Tracht der Zeit mit hohen Gürteln und pelzverbrämten Ärmeln dargestellt. Zierliche Pagen, Pferde von der Rasse, die Pisanello darzustellen liebte, und spielende Hunde im Vordergrunde beleben das Bild. Eine der Frauen ist leicht wiedererkennbar in Sassettas Jugendwerk der Geburt der Maria in Asciano (Abb. 79). Unter gotischen Bogen mit einem Blick ins Freie spielen sich intime häusliche Szenen ab. Eine gewisse Analogie mit dem Bilde Bartolo di Fredis in San Gimignano, das denselben Gegenstand darstellt, auch mit der Geburt Marias von Pietro Lorenzetti in der Opera del Duomo, ist unverkennbar. Sassetta übertrifft aber unbedingt seine Vorgänger an Anmut und Grazie der Formen. Zu dieser frühen Periode gehört auch das Triptychon und zwei kleine Predellenbilder in der Galerie. Seine Verkündigung in S. Pietro Ovile, die derjenigen Simone Martinis in Florenz entlehnt ist, liefert einen neuen Beweis, wie sehr Sassetta seinen großen Vorgänger bewunderte. Späteren Datums ist sein Bild in Cortona und in der Kathedrale von Grosseto. Sein letztes Werk, das er geplant und nur teilweise ausgeführt hat, und das erst fünfzehn Jahre nach seinem Tode durch seinen Schüler Sano di Pietro fertig gestellt wurde, ist das Fresko an der Porta Romana, die Krönung Marias darstellend. Beständig der Witterung ausgesetzt, hat dieses Fresko, das schon von Taddeo di Bartolo angefangen wurde, sehr gelitten. — Jetzt wird Sassetta als der bedeutendste Maler seiner Zeit angesehen, dessen Einfluß sich durch seine zahlreichen Schüler über das ganze 15. Jahrhundert erstreckt hat. Einer der fleißigsten dieser Nachfolger, der Sassetta nachzuahmen suchte, ohne ihn jedoch zu erreichen, ist der oben genannte, auch als Miniaturist tätige Sano di Pietro. Nicht weniger als fünfzig und mehr Bilder sind von ihm in der Galerie, die eine große Ähnlichkeit untereinander nicht verleugnen können. Man muß aber berücksichtigen, daß diese vielen Wiederholungen von Madonnenbildern mit Franz von Assisi und Bernardino als Flügelheiligen nicht dazu bestimmt waren, nebeneinander gehängt zu werden, sondern aus verschiedenen

Abb. 79. Sassetta: Geburt der Jungfrau.

Abb. 80. Sano di Pietro: Madonna mit Heiligen. Akademie.

aufgehobenen Kirchen und Privathäuſern ſtammen. Keiner der Quattrocentiſten hat den Kultus des hl. Bernardino von Siena ſo ſehr gepflegt, wie Sano (Abb. 80). Immer wieder begegnen wir dieſem Heiligen, wie er das Jeſuszeichen in den Händen hält, das bald auf den meiſten Kirchen und öffentlichen Gebäuden Sienas und ſpäterhin auch im übrigen Italien angebracht wurde. Das aus der Palmieri-Nuti-Sammlung nach dem Metropolitan-Muſeum New York verſetzte Caſſonebild: „Königin von Saba und König Salomo", ſowie ſein „Georg im Kampf mit dem Drachen" aus San Criſtoforo (jetzt in der Akademie), beweiſen, daß Sano di Pietro, wenn er Gelegenheit hatte, auch fähig war, anderes als nur ſchablonenhafte Madonnenbilder zu malen. Überhaupt iſt er am beſten in ſeinen Predellenbildern und den Kleinbildern im Louvre, Hieronymus mit dem Löwen darſtellend. Kulturhiſtoriſch intereſſant ſind zwei Bilder Sanos (Kapitelhaus des Domes), die Bernardino vor der Kirche San Francesco predigend darſtellen. Kniende Frauen und ſeinen Worten lauſchende Männer umgeben ihn, augenſcheinlich hingeriſſen von ſeiner Beredſamkeit. Eine ähnliche Kompoſition, von Vecchietta gemalt, iſt im Palazzo Pubblico, und da ſieht man unter den Zuhörern einen Jüngling im Vordergrund, der Aeneas Sylvius Piccolomini, der ſpätere Papſt Pius II., ſein dürfte. Wie erwieſen, hegte dieſer für den hl. Bernardino von Siena große Bewunderung, und hat ſogar daran gedacht, ſich in ſeinen Orden aufnehmen zu laſſen.

Der wahre Gegenſatz des an den alten Vorbildern des Trecento ſich feſt

Abb. 81. Giovanni di Paolo: Jüngstes Gericht. Akademie.

anklammernden Sano di Pietro war der phantasiereiche, knorrige, oft auch ungeschickte Giovanni di Paolo. Seinen Humor wußte er stets auf seinen Bildern anzubringen. Kostbar ist die Darstellung eines Sturmes in der Palmieri-Nuti-Sammlung: Ein Schiff mit gebrochenen Masten, eine furchtsam jammernde Menge — doch schon erscheint in den Lüften der hl. Bernhardin, der die hohen Sturmeswellen im Handumdrehen in wogende Wiesen umwandelt. Die naive Darstellung erinnert an japanische Malart. Zahlreich sind die ihm zugeschriebenen Bilder in der Akademie, unter welchen das große dreiteilige Jüngste Gericht (Abb. 81) mit der merkwürdigen an Michelangelo gemahnenden Christusfigur, die aber lange vor Michelangelo entstanden ist, bemerkenswert erscheint. Eine seiner anziehendsten Kompositionen ist ein Madonnenbild im Palazzo Saracini mit einem Schwarm von Cherubim umrahmt, ein lebhaftes Christkind haltend. Unten im Gras liegen Rosen und Nelken, die mit liebevoller Sorgfalt gemalt sind. Giovanni di Paolo war Schüler von Giovanni di Fei; er nahm auch viel von Sassetta an, ohne ihn soviel nachzuahmen, wie Sano di Pietro. Pietro di Giovanni Ambossi, ebenfalls Schüler von Sassetta, ist der Urheber des lebensgroßen Bildes vom hl. Bernhardin in der Osservanza, das noch aus der älteren Kirche stammt. Aus diesem augenscheinlich nach dem Leben gemalten Bilde hat Sano di Pietro jedenfalls seine sämtlichen Bilder dieses Heiligen entnommen. Einer der hervorragendsten Maler des späteren Quattrocento, wenn auch nicht so anziehend und fein wie Sassetta, ist Matteo di Giovanni di Bartolo, aus San Sepolcro gebürtig. Er ist nach seiner Malart als Nachfolger Domenico di Bartolos anzusehen und Schüler von Sano di Pietro, aber viel geistreicher als dieser. Besonders bekannt ist er durch seine „Bethlehemitischen Kindermorde", von denen allein drei in Siena sind: im Dompaviment, in S. Agostino und der Servitenkirche; eine ähnliche Komposition von ihm ist in Neapel. Die sich steigernden Affekte in diesen Bildern Matteos haben öfters etwas Rohes, besonders was die durch ihre Brutalität ab-

Abb. 82. Matteo di Giovanni: Heilige Barbara. S. Domenico.

ſtoßenden Henkerknechte anbetrifft. Die Erinnerung an das 1480 durch die Türken in Otranto angerichtete entſetzliche Blutbad hat wohl dieſe zahlreichen Darſtellungen des Kindermordes veranlaßt. Matteos Altarbild in San Domenico (Abb. 82), die hl. Barbara zwiſchen muſizierenden Engeln, Maria Magdalena und Katharina von Alexandrien darſtellend, iſt berühmt wegen der eigentümlichen Schönheit dieſer heiligen Frauen. Eines ſeiner anziehendſten Bilder iſt ſeine „Madonna delle Nevi" (Abb. 83), die von einer Schar Engel mit Schneebällen beſchenkt wird, eine Kompoſition, die ſich auf die Legende des Schneewunders und den Bau von S. Maria Maggiore in Rom bezieht, wie aus den Predellenbildchen hervorgeht. Von ſeinen feierlich-ſchönen, immer archaiſierenden Madonnen mit Heiligen in ſtreng hieratiſcher Haltung beſitzt die Akademie eine Anzahl der wertvollſten. Andere beachtenswerte Madonnenbilder dieſes Künſtlers ſind in S. Eugenio und beim Conte Tolomei. Eines ſeiner bedeutendſten Werke iſt die Himmelfahrt Chriſti in der National Gallery in London. Ein Schüler Vecchiettas, der unter dem Einfluß Matteo di Giovannis malte, iſt Benvenuto di Giovanni, deſſen faſt kindliche Madonnen mit ſüßem Lächeln ſich einer gewiſſen Beliebtheit erfreuen und ſich öfters wiederholen. Sein Triptychon auf Goldgrund mit Engeln und Heiligen in prunkhafter Kleidung in der Akademie iſt ein für ihn charakteriſtiſches Werk (Abb. 84). Weniger anziehend wirkt Benvenutos Koloſſalgemälde mit der Himmelfahrt Chriſti in der Akademie, an dem ihm ſein Sohn und Nachahmer Girolamo di Benvenuto wohl geholfen hat. Die ſonſt ſeinen Bildern eigene feine Zartheit, hat hier einer Heftigkeit Platz gemacht, die zu beklagen iſt. Eine intereſſante Kompoſition ſeines Sohnes Girolamo di Benvenuto

Abb. 83. Matteo di Giovanni: Madonna vom Schnee. S. Maria delle Nevi.

befindet sich in der kleinen Galerie im Hospital der Skala zu Siena, die hl. Katharina darstellend, wie sie Papst Gregor XI. zurück nach Rom geleitet. Die beste Arbeit des Sohnes ist ein Lünettenbild über dem Hochaltar der Fontegiusta, eine Madonna in Glorie darstellend (Abb. 85). Zu dieser Gruppe sienesischer Maler gehört auch Guidoccio Cozzarelli, ein Schüler und Nachahmer des Matteo di Giovanni, nicht zu verwechseln mit dem berühmteren Giacomo Cozzarelli, dem Erbauer der Osservanza. Guidoccios schönstes Bild in Siena ist die an seinen Lehrer Matteo di Giovanni gemahnende Madonna mit vier Engeln in der Sala dei Cardinali im Palazzo Pubblico.

Das Quattrocento in Siena schließt ab mit zwei bedeutenden, hochinteressanten Künstlern, die ebenfalls wie Benvenuto di Giovanni Schüler Vecchiettas waren: Neroccio di Bartolommeo Landi (1447—1500) und Francesco di Giorgio (1439—1502). Sie arbeiteten einige Zeit in gemeinsamer Werkstatt und malten Madonnenbilder, in denen sie die Kunst Simone Martinis sich zu assimilieren wußten und dieselbe noch einmal neu belebten. Der jüngere der beiden, Neroccio, blieb

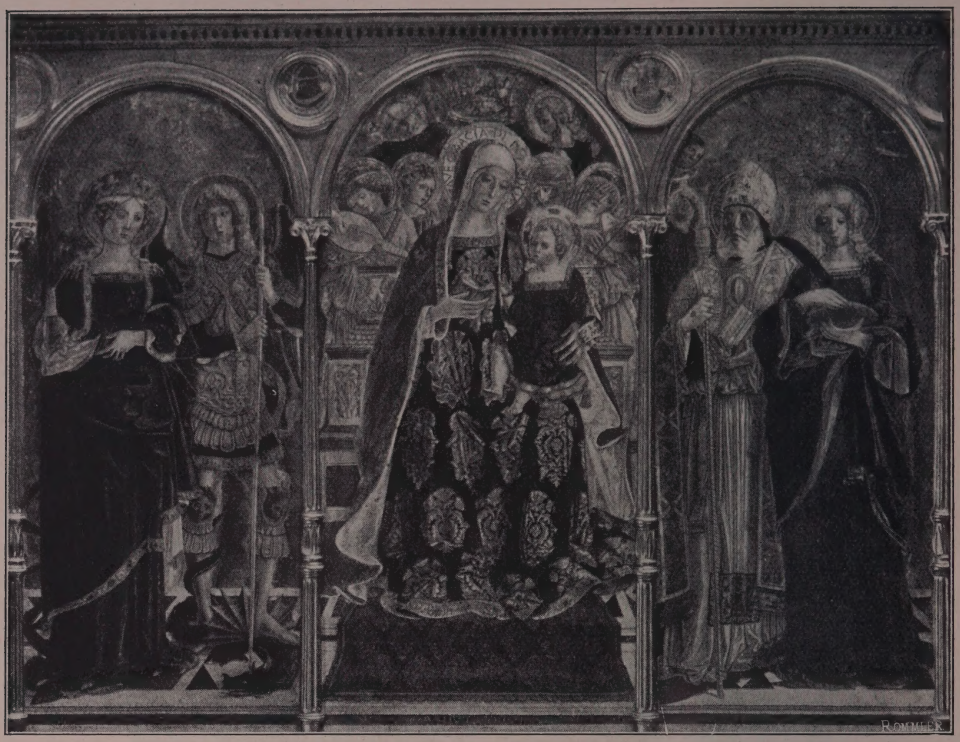

Abb. 84. Benvenuto di Giovanni: Triptychon. Akademie.

dieſem Kultus treu und malte ſeine Madonnenbilder, für die er augenſcheinlich viel Beſtellungen hatte, in verklärter Zufriedenheit weiter. Denn die Kunſtmäzene, die auch in Siena am Ende des 15. Jahrhunderts auftauchten und Fresken malen ließen und weitgehende Beſtellungen gaben, waren noch nicht da. Neroccios Hauptbild in der Galerie (Nr. 282) iſt das bezeichnete dreiteilige Altarbild (Abb. 86). Die Madonna hält das nackte Chriſtuskind, das zu ihr aufſchaut (dies iſt eine Eigenheit Neroccios) auf dem linken Arm. Zu ihrer Rechten ſteht Bernardin mit dem Jeſuszeichen und links der hl. Michael in reicher Brüſtung. Sehr anziehend iſt ebendaſelbſt ein kleines Madonnenbild zwiſchen dem hl. Bernardinus und der hl. Katharina von Siena, mit dem Chriſtuskind, das ein Vögelchen in der Hand hält. Das Madonnenbild in der Kirche S. Trinità iſt aus ſeiner ſpäteren Zeit, ebenſo eine Tavoletta di Bicherna im Archiv mit der knienden Madonna vor der Stadt Siena. Ein intereſſantes Bildchen auf Goldgrund, das zwar Francesco di Giorgio zugeſchrieben iſt, aber eher als Arbeit Neroccios gelten dürfte, iſt die ſeit kurzem in der Nationalgalerie befindliche promenierende Madonna mit dem Roſenzweig; das Chriſtuskind begleitet ſie mit einem Körbchen voll Roſen. Das fein durchdachte Bild läßt auf Porträts ſchließen, wahrſcheinlich Mutter und Kind. Mit den Bildern Neroccios, dem wir noch einmal als Bildhauer begegnen werden, verklingt in Siena eine Kunſtmelodie, die ſich ein ganzes Jahrhundert hindurch nicht von der einbrechenden Renaiſſance hat übertönen laſſen. Er war der Letzte, der die großen Trecentiſten

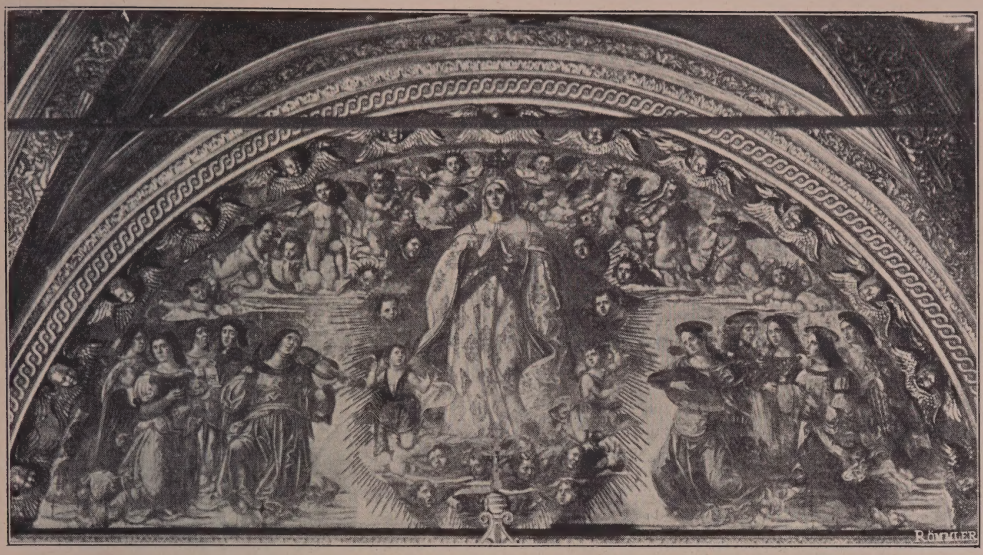

Abb. 85. Girolamo di Benvenuto: Madonna in der Glorie. Fonteginſta.

Abb. 86. Neroccio: Jungfrau mit Kind und Heiligen.

Abb. 87. Francesco di Giorgio: Anbetung des Christkindes. Akademie.

in seinen Madonnen nachklingen ließ. Francesco di Giorgio dagegen, sein Mitarbeiter, brach durch die Schranken und verließ Siena im Jahre 1475, nachdem er sein Bild in San Domenico, die „Anbetung der Hirten", das einen großen Fortschritt bedeutet, und mit dem er schon auf dem Boden des Cinquecento steht, noch in Siena vollendet hatte (Abb. 88). Der schön aufgebaute antike Triumphbogen, durch welchen man in eine liebliche Landschaft hineinblickt, ist eine Neuerung gegen den bis dahin üblichen Goldhintergrund. Ein Hauch des Lebens geht durch die ganze Darstellung; die beiden sich aneinanderschmiegenden Engel mit ihren bewegten Gewändern finden wir in seiner „Geburt Christi" in der Akademie wieder (Abb. 87), doch ruhiger in der Pose; auch hier sind die perspektivischen Wirkungen mit dem Fernblick in die Landschaft für seine Zeit bemerkenswert. Zart und fein ebendaselbst ist die „weiße Gestalt der Marie seiner Krönung"; fast zu robust aber die Männergestalten im Vergleich zu den fröhlichen ätherischen Mädchen und Engeln, welche die Madonna umringen. Eine gemeinsame Arbeit von Francesco und Neroccio ist die sehr interessante Benedict-Predelle in den Uffizien, wo die architektonischen Teile offenbar von ersterem herrühren.

Es mögen wohl zunächst die politischen Zustände in Siena gewesen sein, die

Abb. 88. Francesco di Giorgio: Anbetung des Christkindes. S. Domenico.

Francesco di Giorgio veranlaßten, 1476 nach Urbino zu gehen, um sich da als Ingenieur an den Festungs- und Belagerungswerken zu beteiligen, welche die Sieneſen als Verbündete des Papſtes und des Königs von Neapel im Kriege gegen Florenz führten. Wir werden ihm ſpäterhin wieder als vielbeſchäftigtem Architekten und Bildhauer begegnen. Den Pinſel führte er nur noch ſelten. Er aber iſt es, der die ſieneſiſche Malerſchule des Quattrocento abſchließt und den Weg andeutet, deſſen Spuren die Maler Sienas im 16. Jahrhundert wohl verfolgt haben würden, wenn nicht fremde Einflüſſe dazwiſchen getreten wären.

Abb. 89. Quercia: Grabmal der Ilaria Guinigi. Dom zu Lucca.

5. Jacopo della Quercia und die Frührenaissance.

Wir sind der Zeit weit vorausgeeilt, wo der größte Bildhauer Sienas und der trefflichsten einer unter den Stürmern und Drängern des 15. Jahrhunderts zur Höhe seines Ruhmes aufstieg.

Fast noch überraschender als das Auftreten Duccios am Ende des 13. Jahrhunderts ist die Erscheinung des Jacopo della Quercia an der Schwelle des Quattrocento. Ein einsamer, alles Fremde abweisender Mann steht er da, und die Wurzeln seiner Kraft saugen sich mit Mühe fest an dem sterilen Boden seiner Heimat. Was er von der Vergangenheit ererbt, galt ihm wenig, und der Folgezeit hat er nichts hinterlassen, womit ein Nachkömmling hätte wuchern können. Was er anstrebte, liegt weit ab von den Zielen des sienesischen Kunstsinnes: die Beseelung des menschlichen Leibes von innen heraus und die Erhebung des Naturwahren in die Sphäre des Heldenhaften oder Patriarchalischen. Seine Gestalten durchzuckt der geistige Funke, der sie belebt, vom Kopf bis zu den Zehen; selbst der leblose Stoff, die Gewandung, muß den Eindruck verstärken helfen, auf den die Absicht des Meisters gerichtet ist. Seine Kunst verleiht den Gliedmaßen eine bisher unerhörte Beweglichkeit, und die Aktion wirkt glaubhaft natürlich, auch wenn der Anspruch auf anatomische Richtigkeit unerfüllt bleibt. So erscheint, was er schafft, als ein Vorspiel der Kunst Michelangelos, und die Seelenverwandschaft hat der große Florentiner voll empfunden, als er, aus Florenz entflohen, in

Bologna den plastischen Schmuck der Arca des h. Domenicus zu vervollständigen berufen wurde.

In Bologna hat Quercia die spätesten Zeugnisse seiner schöpferischen Kraft hinterlassen: die Flachreliefs am Hauptportal von S. Petronio, mit den Geschichten der Genesis und der Jugend Christi und das Grabmal des Galeazzo Bentivogli in S. Giacomo Maggiore. Was Siena von seinen Marmorarbeiten besitzt, sind leider nur noch Fragmente — die uns gebliebenen Reste der Fonte Gaia, die jetzt in der Loggia des Palazzo Pubblico aufgestellt sind. — Aber aus einem Bronzerelief und den Prophetengestalten am Taufbrunnen der Unterkirche des Doms, auf den wir weiter unten zurückkommen, spricht uns der Geist des Künstlers mit reinem Wohllaut an.

Von dem Leben Quercias sind uns nur wenige und zum Teil unsichere Daten überliefert. Er war der Sohn eines Goldschmieds, Pietro d'Agnolo, aus dem in der Nähe von Siena belegenen Flecken Quercia, dem er seinen kunstgeschichtlichen Namen verdankt. Er selbst nannte sich Jacopo del Maestro Pietro, woraus erhellt, daß er der Werkstatt des Vaters seine Vorbildung verdankte. Das Jahr 1374 gilt als sein Geburtsjahr.[1]) Wenn diese Annahme richtig ist, muß er es mit 19 Jahren schon zu einem gewissen Rufe gebracht haben, da ihm die Anfertigung eines Reiterstandbildes anvertraut wurde, das zu Ehren des (1391) von der Volkspartei gegen den Adel herbeigerufenen mailändischen Heerführers Gian Tedesco errichtet werden sollte. Er formte Roß und Reiter über einem Holzkern aus Werg, Leim und Gips. Das an die schmachvolle Überlieferung der Stadt in die Gewalt des Gian Galeazzo erinnernde Denkmal hielt sich bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wo es von dem damals die Zügel der Regierung führenden „Halbtyrannen" Pandolfo Petrucci der Vernichtung preisgegeben wurde.

Bedauerlicher ist der Untergang eines anderen Werkes seiner Frühzeit, des Modells zu dem „Opfer Isaaks", das er im Wettbewerb mit Brunellesco und Ghiberti 1402 ausführte. Es handelte sich dabei bekanntermaßen um die Erztüren an der Nordseite des Baptisteriums zu Florenz, und die Einladung zur Teilnahme an diesem die Geburtsstunde der Renaissance bezeichnenden Wettbewerb kann als Beweis für das hohe Ansehen gelten, dessen sich Quercia schon damals erfreute. Wäre die Jugendarbeit erhalten geblieben, so würde sie einen gewiß interessanten Vergleich mit dem Relief desselben Inhalts in Bologna (Abb. 90) zulassen.

Im Jahre 1406 finden wir den Meister in Lucca, wo er auch späterhin wiederholt Beschäftigung fand. Der Signore der Stadt, Paolo Guinigi, der mehr vermöge seines Reichtums als infolge seiner Klugheit und Willenskraft die Kommune in der Gewalt hatte, übertrug ihm die Anfertigung eines Grabmals seiner zweiten, jung verstorbenen Gattin Ilaria (Abb. 89). Nach manchem Unheil, das seine Zerstückelung zur Folge hatte, wurde das Werk auf Betreiben der Königin Margherita in unseren Tagen wieder zusammengefügt und (1890) im Dom zu Lucca neu aufgerichtet. Es ist eins der seltener vorkommenden ringsum zugänglichen Freigräber

[1]) Diese Annahme gründet sich auf Vasaris Erzählung, daß Quercia mit 19 Jahren das Reiterstandbild des Gian Tedesco (1393) angefertigt habe.

Abb. 90. Quercia: Das Opfer Isaaks am Hauptportal von S. Petronio in Bologna.

ohne Überdachung. Auf einem schlichten Sarkophag ist die schöne Tote gebettet; das unter der Brust gegürtete bis über die Schnabelschuhe reichende Gewand läßt die Wölbung des Busens klar hervortreten, verflacht sich aber in regelmäßigem Faltenzuge nach den Füßen zu. Mit dem Frieden des Todes im Antlitz, den Kopf durch zwei Kissen erhöht, liegt das zarte Frauenbild mit gekreuzten Händen da; zu ihren Füßen ein Hündchen, das hier als die symbolische Bedeutung der Treue gilt, denn es schaut sich um, als suche es den Blick der verlorenen Herrin. Schon diese Neuerung gegenüber dem Herkommen ist bezeichnend für das Verhältnis des Künstlers zu der lebendigen Welt. Noch augenscheinlicher tritt sein natürliches Empfinden zutage an dem Friese, der im Hochrelief alle vier Seiten des Sarkophags umzieht: nackte Kinderengel, die ein schweres Fruchtgehänge von Schulter zu Schulter tragen, die einen leichter, die andern mühevoller der Last sich fügend, jede Figur anders gestellt und bewegt, auch im Ausdruck eine Stufenleiter von ernstem Tun zu harmloser Fröhlichkeit. Das antike Dekorationsmotiv ist hier ganz selbständig umgebildet, der nackte Kinderkörper zum ersten Male aus der Natur heraus in die plastische Kunst eingeführt.

Drei Jahre später (1409) kehrte Quercia von seiner Wanderschaft nach Siena zurück, wo ihm die Signoria eine neue monumentale Fassung des Marktbrunnens übertragen hatte. Die Wasserleitung war vorzeiten (1344) mit großen Kosten unterirdisch hergestellt und das Becken auch mit einer schmuckreichen Einfassung versehen worden, deren Hauptstück eine angeblich mit dem Namen des Lysippos bezeichnete Venus bildete, dieselbe antike Statue, von der Lorenzetti, eine Zeichnung anfertigte. Einer Anekdote zufolge wurde diese Figur ein Opfer des kirchlichen Fanatismus, der das heidnische Götterbild für die Pestseuche verantwortlich machte, die zur Zeit über Siena hereingebrochen war. Wie dem auch sei, jedenfalls entbehrte die Fonta Gaja, der „Freudenbrunnen" der Stadt, einer würdigen Einfassung, als man die Kunstfertigkeit Quercias dafür in Anspruch nahm. Erst zehn Jahre später (1419) kam das Werk zustande, da der Meister die Arbeit mehrere Male unterbrach, um in Lucca, wo ihn ein angesehener Bürger, Lorenzo Trenta, mit der Errichtung eines Marmoraltars und eines Familiengrabmals in der Kirche S. Frediano beauftragt hatte, seinen Verpflichtungen nachzukommen.

Die Fonta Gaja, wie wir sie heute auf dem Campo sehen, ist eine Nachbildung des ursprünglichen Werks, vom Jahre 1868, eine dankenswerte Leistung des Bildhauers Tito Sarrocchi. Der fragmentarische Zustand des Relief- und Statuenschmucks, teils durch Verwitterung, teils durch mutwillige Beschädigung herbeigeführt, veranlaßte die Stadt 1858 den Brunnen abzubrechen, um, was davon noch übrig war, vor dem Untergange zu retten. Die Bruchstücke waren früher im Dommuseum wohl oder übel untergebracht. Doch sind dieselben bei Anlaß der Mostra Senese (1904) kunstvoll zusammengefügt worden und auf der weiten Loggia des Palazzo Pubblico zur dauernden Ausstellung gekommen. Die Umwandung des Wasserbeckens durfte nach dem Beschluß der Signoria nur bis zur Brusthöhe reichen, damit von der Rückseite her die Aussicht auf den Platz und das Stadthaus freiblieb. Infolgedessen wirkt der Aufbau des Brunnens auf dem weiten, von hohen Gebäuden umgebenen Platze zu klein. Das einzige Aufstrebende an dieser Breitanlage waren die beiden Figuren auf den Stirnpfeilern der Seitenwände. Sie sind die am besten erhaltenen Stücke des Ganzen, wogegen die Reliefstafeln, die die Verkleidung des Mauerwerks bildeten, am meisten gelitten haben. Die Mitte der Langwand nimmt eine Madonna ein, mit zwei sie verehrenden Engeln zur Seite, dann folgen rechts und links je zwei „Tugenden": Gerechtigkeit, Klugheit, Tapferkeit und Mutterliebe, und weitere zwei an den kurzen Seitenwänden: Mäßigkeit und Glaube (Treue). Den Schluß machte links die „Erschaffung Adams", rechts die „Vertreibung aus dem Paradiese".

Die beiden fast lebensgroßen Freifiguren erscheinen als junge Mütter, jede mit einem nackten Knaben auf dem Arme und einem andern, stehenden zu den Füßen. Sie sind halbbekleidet mit einem vom Oberkörper lässig herabgleitenden Gewande. Ihre Bedeutung geht aus der oben erwähnten Sage von der Gründung der Stadt durch den Sohn des Remus, Senus, hervor: die eine ist die Rhea Silvia, die ihre Kinder aussetzt, die andere die Acca Laurentia, die sich der Ausgesetzten annimmt. Die Rhea drückt den schlummernden Knaben fest an die

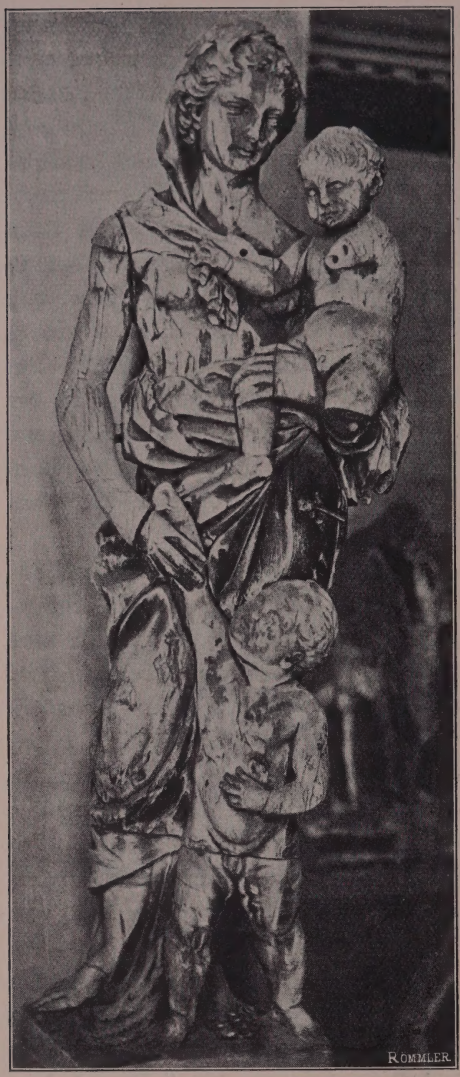

Abb. 91. Acca Laurentia. Von der Fonte Gaja. Pal. Pubblico.

Abb. 92. Rhea Sylvia. Von der Fonte Gaja. Pal. Pubblico.

Brust und lüftet mit der rechten Hand das Gewand, um den andern vor ihr hinhüpfenden Knaben besser sehen zu können (Abb. 92). Die Acca trägt den kleinen freisitzenden Remus, der, als suche er sich festzuhalten, nach dem Zipfel ihres Kopftuchs greift, auf dem linken Arme und faßt mit der Rechten nach dem Händchen des vor ihr herschreitenden Romulus, der, den Kopf nach aufwärts gewandt, mit einer Augenblicksbewegung des Armes zu ihr hinauflangt (Abb. 91). Beide Kinder scheinen um mindestens ein Jahr älter als in der Gruppe der Rhea. Das kräftige Widerspiel von Ruhe und Bewegung, der Contraposto, verleiht beiden Gruppen ihren besonderen Reiz, abgesehen von der edlen, vollkräftigen Erscheinung der beiden Frauen und den echt kindlich aufgefaßten Kindergestalten.

Das besterhaltene unter den Reliefs ist das der Sapientia (Abb. 93). Die auf festem Sitz hochaufgerichtete Gestalt ist ganz Hoheit und selbstbewußte Würde. Der mächtige Eindruck wird noch erhöht durch die breite Behandlung der Gewandung, die sich mit einem willkürlich angeordneten Faltenwurf von den Schultern herab über Arm und Schoß legt, ohne Andeutung eines bestimmten Zeugstoffs und ohne jedes feinere Detail. Wir erkennen in dieser oberflächlichen, nur skizzierenden Ausführung der Kleidungsstücke eine Eigentümlichkeit des Meisters, die wieder an Michelangelo erinnert. Die kleinliche Durchbildung des Nebensächlichen ist ihm gegen die Natur, seine künstlerische Absicht ist erreicht mit dem aus angemessener Ferne gewonnenen Gesamteindruck seiner Schöpfung.

Abb. 93. Quercia: Sapientia.
Hochrelief von der Fonte Gaja. Pal. Pubblico.

Von den beiden erzählenden Reliefs gibt nur noch die „Vertreibung aus dem Paradiese" genügenden Anhalt, um in Gedanken das Fehlende ergänzen zu können. Die herkulische Gestalt des Engels läßt in der raschen Bewegung das Gewaltsame erkennen, das die Ausgestoßenen mit Schrecken erfüllt. Deutlich malt sich noch der mit Furcht gepaarte Jammer in dem rückwärts gewendeten Kopf der dem Adam vorausfliehenden Eva. Ganz ähnlich ist der Vorgang auf dem bologneser Reliefbilde geschildert; wahrscheinlich hielt, wie hier, der Mann im Vorwärtsschreiten inne, um den Arm erhebend sich für einen Moment gegen den Angriff von hinten zur Wehr zu setzen. Man sieht, die biblische Erzählung ist hier auf einen ganz außergewöhnlichen epischen Grundton gestimmt.

Die Arbeit des Meisters fand den vollen Beifall seiner Mitbürger, die ihre Anerkennung durch seine Wahl in den Rat der Prioren bekundeten, während die Volksstimme ihm den Ehrennamen Jacopo della Fonte verlieh. Noch ehe der Brunnen vollendet war, suchte man den Meister für eine neue Aufgabe zu

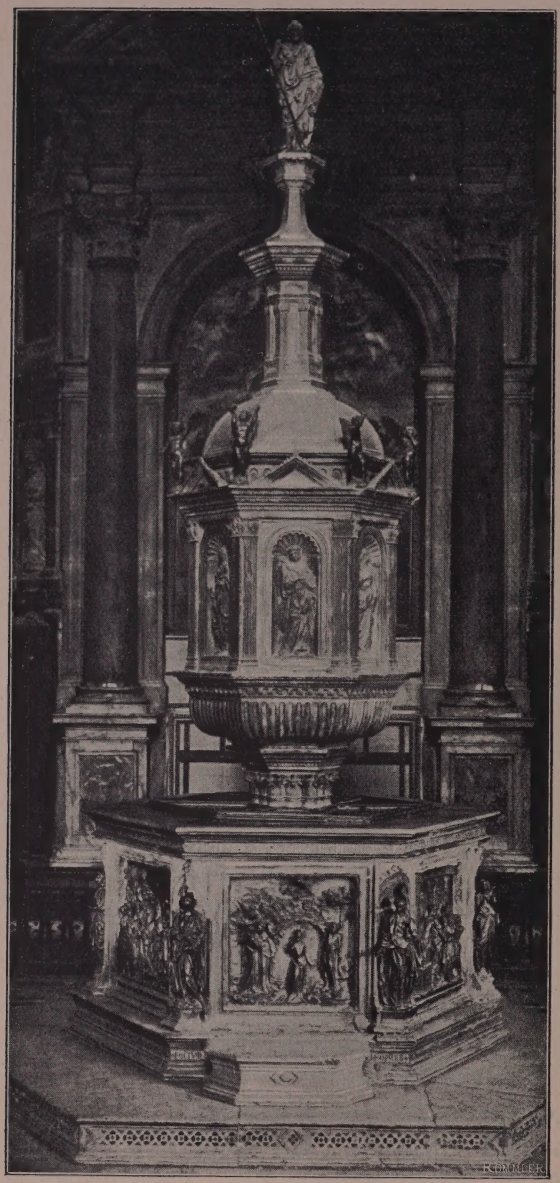

Abb. 94. Quercia: Taufbrunnen in S. Giovanni.

gewinnen: an die Stelle eines alten unscheinbaren Taufbrunnens in der Unterkirche des Doms sollte ein kunstreich aufgebautes Prachtstück treten. Quercia nahm zwar den Auftrag an und entwarf die Zeichnung, mußte aber die Ausführung zum größeren Teile seinen Gehilfen und den beiden von Florenz hergerufenen Erzbildnern Ghiberti und Donatello überlassen. Die Anlage des Brunnens ist sechseckig; die Ecken sind in gotisierende Nischen aufgelöst, die mit „Tugenden" besetzt sind; in die sechs Seiten sind ebensoviele Reliefplatten eingelassen mit Szenen aus dem Leben des Täufers. Aus der Mitte des Beckens steigt ein Bündelpfeiler auf, der nach oben die Form eines breiten Kelches annimmt; darüber entwickelt sich, wieder im Sechseck, der mit einer Kuppel abschließende Hostienschrein. Fünf Seiten desselben sind als Nischen, mit Prophetenfiguren, zwischen korinthischen Pilastern ganz im Sinne der Renaissance behandelt, auf der sechsten befindet sich das Sportello, das Schranktürchen; von der Mitte der Kuppel steigt eine Art Kandelabersäule auf, die auf dem Kapitäl die Figur des Täufers trägt; die Ecken sind oberhalb des Gesimses mit Engelfigürchen besetzt, von denen einige abhanden gekommen sind. Die Architektur ist von Marmor, alles Figürliche von Bronze, das Ganze ein seltsames, in den Verhältnissen etwas schwerfälliges Phantasiestück, wie es ein Architekt kaum ersonnen haben würde (Abb. 94).

Die Vollendung des Taufbrunnens verzögerte sich bis zum Jahre 1430, da der Meister zwischendurch in Lucca und Bologna verweilte, um die in diesen Orten begonnenen Arbeiten weiterzuführen. Als das Werk endlich in der Taufkirche des

Abb. 95. Loggia dei Nobili.

Domes aufgerichtet worden war, suchte sich die Stadt ihres weithin berühmt gewordenen Landmanns auch für die Folgezeit zu versichern. Man übertrug ihm das Amt des Dombaumeisters und die Ausführung des plastischen Schmucks der dem Stadthause 1352 zur Erinnerung an das Erlöschen der Pest vorgebauten Kapelle. Außerdem erhielt er den Auftrag auf zwei oder drei der lebensgroßen Standbilder, die der Loggia der Kaufleute (später Loggia dei Nobili oder degli Uffiziali genannt) dienen sollten.

Die Loggia, eine gotische Pfeilerhalle, nach dem Muster der Loggia de' Lanzi in Florenz um 1420 erbaut, wurde später mit einem Oberstock im Florentiner Renaissancestil überhöht (Abb. 95). Die an den Pfeilern auf Konsolen ruhenden Statuen wurden, da Quercia keine Zeit fand, auch nur eine einzige zu vollenden, nach seinem Tode zum Teil von Federighi, der am meisten von des Meisters Formgebung annahm, zum Teil von Vecchietta übernommen und ausgeführt. Auch die sechs Statuen der Marktkapelle mußte Quercia anderen Händen überlassen.

Was Quercia hinderte, seiner Vaterstadt mit ganzer Kraft zu dienen, war die Verpflichtung, die er den Stadtherren von Bologna gegenüber eingegangen war.

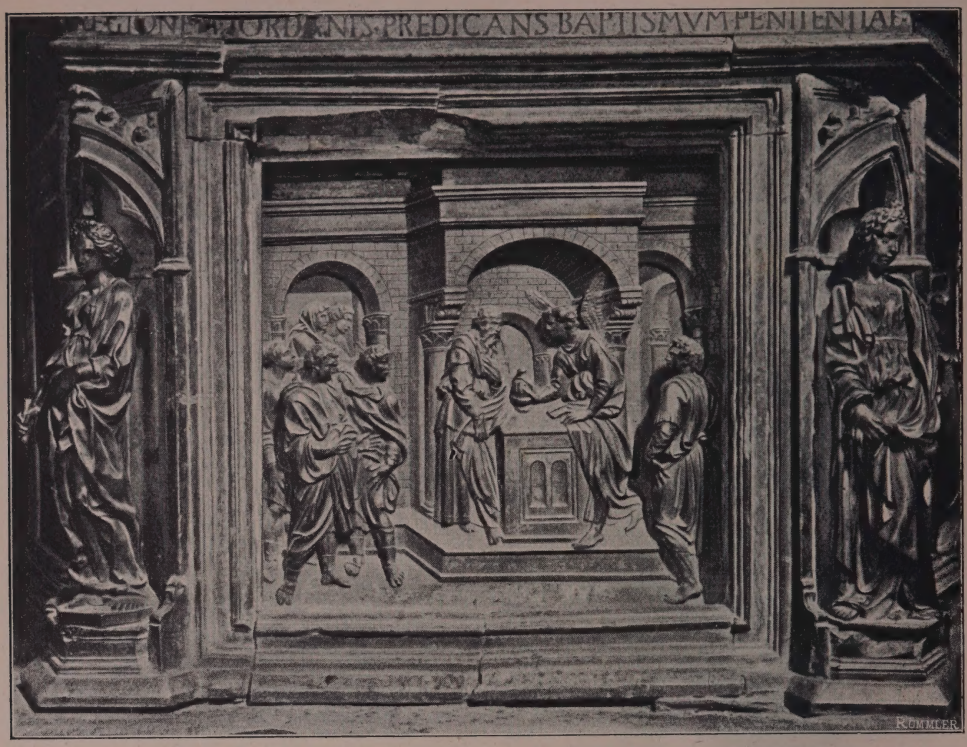

Abb. 96. Quercia: Zacharias im Tempel. Bronzerelief am Taufbrunnen.

Beide Städte treiben den Künstler seit dem Jahre 1425 hin und her; bald finden wir ihn hier bald dort, außerdem auch eine Zeitlang in Parma und Verona, wo indes keine Spuren seiner Tätigkeit hinterblieben sind. Seinen Tod fand er in Siena am 20. Oktober 1438. Im Kreuzgang des Klosters S. Agostino liegt begraben „was von ihm sterblich war".

Wenden wir uns nun zurück zu dem schmuckreichsten Werke seiner Erfindung, dem Taufbrunnen von S. Giovanni.

Von den sechs erzählenden Reliefs rührt nur eins von Quercia her: Zacharias im Tempel, von dem Engel die frohe Botschaft empfangend, daß Elisabeth ihm einen Sohn gebären werde. Der Vorgang ist überaus klar vor Augen geführt. Ziemlich in der Mitte, etwas in die Tiefe gerückt, sieht man die Hauptfiguren am Altar in lebendiger Zwiesprache; rechts im Vordergrunde bildet ein ruhig dastehender Mann die seitliche Kulisse, er blickt, wie es scheint, verwundert zu den beiden Männern auf der linken Seite hinüber, die als die ersten der zur Tür hereindrängenden Menge des Opfers harren und mit lebhafter Gebärde ihr Erstaunen über das lange untätige Verweilen des Priesters kundgeben. Wieder sind die Gegensätze von kräftiger Wirkung, die würdevolle Gestalt des alten Priesters gegenüber dem sich geschmeidig ihm zuneigenden jugendlichen Engel, die Ruhe des rechts stehenden und die Unruhe der links vortretenden Männer. Die Tiefe des Raumes ist, ohne ins Malerische zu gehen, durch die von Arkaden durchbrochene

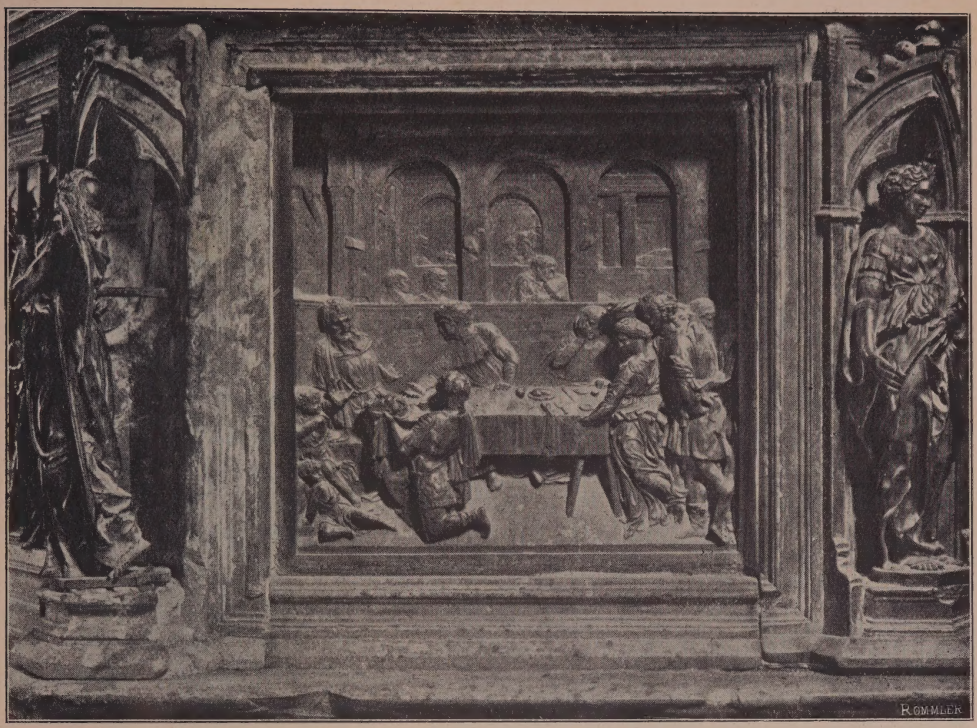

Abb. 97. Donatello: Gastmahl des Herodes. Bronzerelief am Taufbrunnen.

Architektur zu Gefühl gebracht. Die schlichte Wahrheit der Schilderung redet eine durch Schönheit der Formen erhöhte herzgewinnende Sprache (Abb. 96).

Quercias Relief überragt in allen Stücken bei weitem die „Taufe Christi" von Ghiberti mit den mehr mechanischen als innerlich empfundenen Bewegungen der Hauptfiguren; dem Taufakt selbst wird durch das stehende Engelpaar und die darüber flatternden Cherubim eine mehr äußerliche als gefühlvolle Weihe gegeben. Ansprechender, mit gut in den Raum verteilten Figuren ist die Gefangennahme des Täufers. Die vordere Gruppe mit dem sich gegen die Gewalt sträubenden Johannes zeigt den Meister nicht auf der Höhe seines Könnens; desto glücklicher ist die Anordnung der Gruppe des befehlend die Hand ausstreckenden Herodes und der neben ihm sitzenden, die Hinterlist in dem niedergeschlagenen Antlitze verratenden Herodias.

Ein ganz anderes Bild bietet uns Donatello, eine wilde, leidenschaftlich bewegte Szene. Der erbarmungslose Realist hat aus dem Könige, den Ghiberti in die Gestalt eines Imperators gekleidet und mit einem würdigen Pathos ausgerüstet hat, einen korpulenten Satrapen gemacht, der entsetzt vor dem blutigen Haupte zurückfährt, während das Weib, eine fettleibige gemeine Kreatur, ihn mit einem tu l'as voulu anschreit. Der Aufruhr der Gefühle setzt kräftig an in der Gruppe der aufgesprungenen Tischgäste und erreicht seinen schärfsten Akzent in den in Angst sich überstürzenden Kindern. Den Eindruck des Furchtbaren hat der Künstler noch

Abb. 98. Quercia: König David.
Bronzerelief am Taufbrunnen.

verstärkt durch den Ausblick in eine hintere Halle, wo die Tafelmusik in voller Ruhe ihren Fortgang nimmt (Abb. 97).

Die beiden noch übrigen Reliefs mit der Geburt und der Predigt des Täufers sind tüchtige Leistungen der beiden Turini, Vater und Sohn, Turino di Sano und Giovanni di Turino aus Siena. Sie fertigten auch drei der Eckfiguren, Liebe, Gerechtigkeit und Weisheit, eine vierte, die Tapferkeit, lieferte der Sienese Neroccio di Goro; die beiden übrigen, Liebe und Glaube, sind fein charakterisierte Gestalten Donatellos. Mit ihrer holden Anmut scheinen sie den Urheber des Herodiasreliefs zu verleugnen, der durch seine wunderbare Vielseitigkeit Mit- und Nachwelt in Erstaunen setzte.

Die fünf Propheten am Ziborium sind alle von Quercia selbst erdacht und ausgeführt, hoheitvolle Gestalten, durch Lebensalter und Ausdruck voneinander unterschieden. Gemeinsam ist allen die Tiefe der Gemütsregung; der eine schaut ahnungsvoll in die Ferne, der andere steht sinnend wie von einer plötzlichen Eingebung ergriffen da; mit trübem Blick hält König David mitten im Seitenspiel inne, als ob ihn eine tief kummervolle Stimmung überwältigt habe (Abb. 98). Die Figur des predigenden Johannes auf der Spitze des Schreins ist ebenfalls Quercias eigenhändiges Werk, dagegen das Madonnenrelief an dem Türchen eine Arbeit der Turini. Aus ihrer Werkstatt sind auch drei der Putten über dem Gesimse hervorgegangen; die drei andern danken Donatellos Meisterhand das Dasein.

Donatello hat außerdem in Siena noch zwei im Dom befindliche Bronzearbeiten hinterlassen, eine Grabplatte für den Bischof Pecci von Grosseto und eine Statue des als Wüstenprediger aufgefaßten Täufers, abgemagert im härenen Gewande und mit ungekämmtem Haar, der Prototyp eines aus der menschlichen Gesellschaft entwichenen Anachoreten (Abb. 99). Freundlichere Bilder zeigen uns zwei

andere florentiner Meister, die einige Jahrzehnte später den Kunstschatz Sienas bereicherten: der Tonbildner Andrea della Robbia und der Marmorbildhauer Benedetto da Majano. Dem Andrea, dessen glasierte Tonreliefs, ebenso wie die seines Oheims Luca, uns noch heute in ungetrübtem Glanze entzücken, verdankt die Osservanza das schöne Altarwerk mit der „Krönung Mariä" (Abb. 100), dem Benedetto das prächtigste marmorne Ziborium, das nächst der Kanzel in S. Croce zu Florenz in Italien zu finden ist. Es befindet sich in der Chorkapelle von S. Domenico und hat noch einen besonderen Reiz durch die Beigabe der beiden Leuchterengel erhalten (Abb. 101).

Die Skulptur und dekorative Bildnerei in Siena hielt sich im Quattrocento auf einer fortschreitenderen Stufe als die gleichzeitige Malerei. War doch die Anregung, die zu Anfang des Jahrhunderts zuerst von dem größten Bildhauer Sienas Jacopo della Quercia und späterhin auch von Donatello ausging, stark genug, um die sich an diesen großen Vorbildern bildenden Talente zu kräftiger Blüte zu bringen. Wir erleben in Siena die merkwürdige Tatsache, daß Maler wie Vecchietta und Neroccio, die in ihren bildlichen Darstellungen stets unter dem Eindruck des Trecento blieben und somit zurückblickten, in ihren plastischen Arbeiten schon die Zukunft beherrschten.

Abb. 99. Donatello: Johannesstatue. Dom, Johanniskapelle.

Von Vecchietta, den wir oben schon als Maler erwähnt, ist das berühmte bronzene Ziborium auf dem Hochaltar des Domes (Abb. 105), dem sein Schüler Francesco di Giorgio das eine Paar leuchterhaltende Engel und Giovanni di Stefano das andere Paar hinzufügten (Abb. 103). Sein auferstandener Christus in der Scala ist sehr von Donatello beeinflußt, während seine Petrusfigur an der

Abb. 100. Andrea della Robbia: Krönung Mariä. Osservanza.

Loggia dei Nobili mehr an Quercia erinnert. Seine Geschicklichkeit im Guß kommt besonders in der Bronzefigur des Mariano Sozzino zur Geltung (Florenz, Bargello). Ihm strebt auch Giovanni di Stefano nach, der Sohn Sassettas. Von ihm ist die Marmorstatue des h. Ansano, die in der Taufkapelle des Doms steht, welche nach seinen Plänen erbaut worden ist. Sein Tabernakel in der Kapelle der Sa. Caterina in San Domenico gehört zu dem Besten, was er geleistet hat. Von Neroccio, der sich auf seinen bildhauerischen Arbeiten gern als pictor bezeichnet, ist die edle Marmorfigur der h. Katharina von Alexandrien (Abb. 102), die ein ebenbürtiges Pendant zum h. Ansano in der Taufkapelle bildet. Seine Holzstatue der h. Katharina von Siena in der Kirche Fontebranda mit leidvollem Ausdruck ist von mehr individu-

Abb. 101. Benedetto da Majano: Leuchterengel. S. Domenico.

Abb. 102. Neroccio: Marmorstatue der hl. Katharina. Dom.

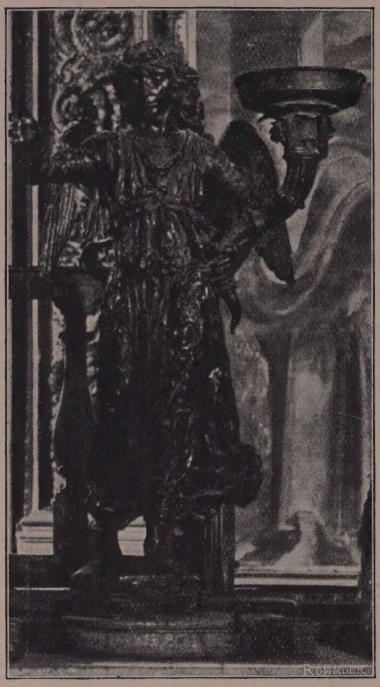

Abb. 103. Giovanni di Stefano: Leuchterengel. Dom.

Abb. 104. Federighi: Relief vom Taufbrunnen in der Johanniskapelle des Doms.

eller Gesichtsform. Ihm wird auch die rätselhafte Holzfigur des h. Nikolaus von Bari im Hause der Regie Scuole zugeschrieben (Abb. 106). Ein vollbeglaubigtes Werk ist das Wandgrab des Tommaso Piccolomini im Dom. An der gar zu flach ausgestreckten Grabfigur ist der Kopf bemerkenswert durch die feine porträtartige Bildung (Abb. 108).

Großes Ansehen als Baumeister und Bildhauer genoß in Siena Antonio Federighi oder di Federigo, aus dem Geschlechte der Tolomei, ein Schüler des Pietro del Minella, ein Nachfolger Quercias. Seine Tätigkeit fällt von der Mitte bis fast zu Ende des Quattrocento. Die Bautätigkeit lag indes wegen der politischen Wirren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr darnieder. Die neu entstehenden Wohnhäuser und Paläste behalten übrigens noch das schlichte Schema der gotischen Zeit bei (Backstein mit Hausteingliederung), werden aber mit schmuckreichen Portalen ausgestattet, so das Haus Bandini Piccolomini und der Palast Constantini. Nach Entwürfen des Florentiners Bernardo Rossellino erbaute Federighi für Caterina Piccolomini, die Schwester Pius' II. den Palazzo delle Papesse (Nerucci, die jetzige Banca Nazionale) und den Palazzo di Governo, der jetzt als Stadtarchiv dient, mit seinem schönen Hof. Ein feiner zierlicher Bau von Federighi ist die 1463 vollendete Loggia del Papa, eine Säulenhalle mit weitgespannten Rundbogen, von Pius II. dazu bestimmt, den zahlreichen Mitgliedern der Familie Piccolomini als Versammlungsort zu dienen. Außerdem verdankt ihm Siena die zum Palazzo del Turco oder del Diavolo vor Porta Camollia gehörige Kapelle, die als ein Juwel

der Frührenaissance bezeichnet wird, die Fassade der Kirche Madonna delle Nevi und die Loggia von Santa Caterina. Seine bildnerische Begabung bewährte sich in den drei Schutzpatronen Sienas, Ansano, Vittorio und Savino an der Loggia dei Nobili. Es sind kräftige, dem Quercia verwandte Gewandfiguren, die einen großen Unterschied von Vecchiettas nüchtern aufgefaßten Statuen des Petrus und des Paulus zeigen. Ganz realistisch aufgefaßt ist dagegen Federighis Brunnenfigur des Moses, die früher im Ghetto stand und jetzt im Dommuseum aufgestellt ist. Seine nackte Bacchusstatue im Palazzo d'Elci, die plastische Dekoration des Taufsteines in der Johanniskapelle (Abb. 104), die beiden Weihwasserbecken im Dom (Abb. 107) sind der Antike entnommen, zeigen aber dennoch Individualität und eine sich frei bewegende Erfindungsgabe. Von den beiden breiten Steinbänken in der Loggia dei Nobili schmückte Federighi die rechtsstehende mit römischen Helden, Kränzen und der Wölfin mit den römischen Zwillingen; die Bank auf der linken Seite mit den Kardinaltugenden ist von Urbano da Cortona, einem Gehilfen Donatellos, eine weit geringere Arbeit. Das Wandgrabmal Felici in San Francesco mit den munteren, aber verzeichneten Putten ist ebenfalls von Urbano.

Die Reihe dieser ansehnlichen Zahl sienesischer Bildhauer der Frührenaissance beschließt der vielseitig begabte Francesco di Giorgio, den wir schon als phantasievollen Maler kennen gelernt haben. Wie sein großer Vorgänger Quercia, wurde auch er viel von Siena nach dem übrigen Italien abberufen. Der Schauplatz seiner Tätigkeit war Perugia, Urbino, Mailand, wo er unter anderem die Kuppel des Domes entwarf, Cortona und Neapel, wo er als Ingenieur die notwendigen Befestigungen gegen Carl VIII. von Frankreich leitete.

In Siena selbst wird unserm Meister die Kreuzigungsgruppe in Santo Spirito zu-

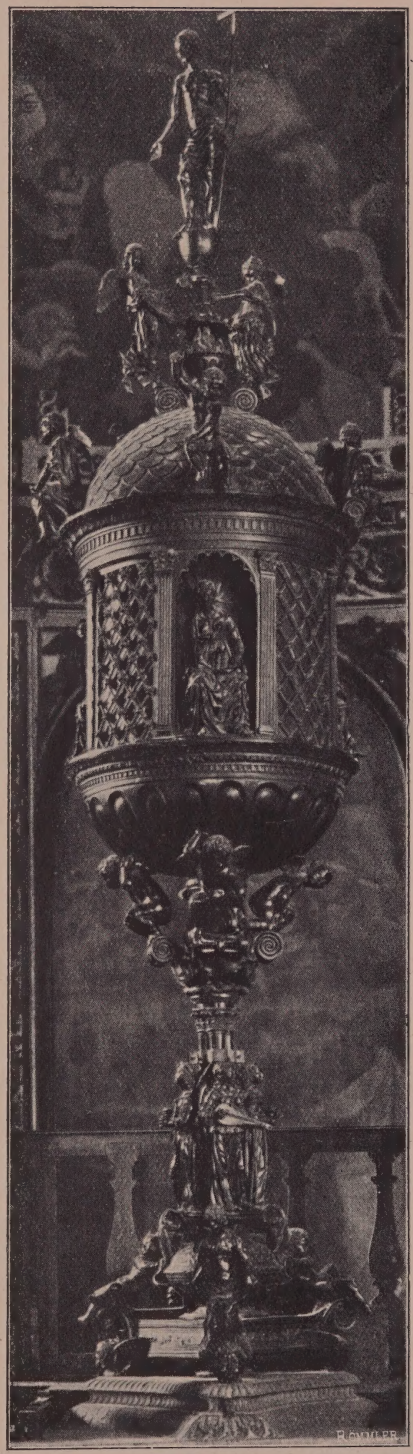

Abb. 105. Vecchietta: Sakramentshäuschen. Dom.

Abb. 106. Bemalte Holzfigur des hl. Nikolaus von Bari. Regie Scuole.

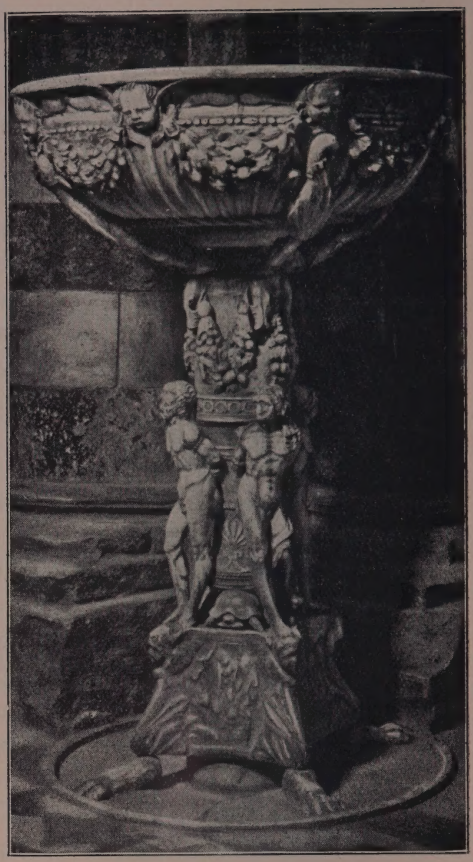

Abb. 107. Federighi: Weihwasserbecken. Dom.

geschrieben, von der leider das Mittelstück fehlt, aber die Gestalten des Hieronymus und der Magdalena, eine zarte, pathetische Frauenfigur, noch gut erhalten sind. Diese Arbeit fällt wohl in die neunziger Jahre, als Francesco di Giorgio von den Sienesen zu ihrem Dombaumeister ernannt wurde, um ihn mehr als es bisher der Fall war, in seiner Heimat festzuhalten. In der Sammlung Saracini findet sich von ihm ein Stuckrelief einer „Discordia". Eine Wiederholung derselben Komposition, die augenscheinlich ihm gehört in London (Victoria- und Albert-Museum). Besser erhalten ist jedoch sein Bronzerelief der Geißelung Christi in Perugia (Pinakothek) und das aus Urbino stammende Bronzerelief der Beweinung Christi in S. Maria del Carmine in Venedig.

In das Jahr 1485 fällt der Umbau der Osservanza. Cozzarelli hat denselben nach Francesco di Giorgios Plänen ausgeführt. Zu jener Zeit wird auch Francesco die mächtige Tongruppe der Beweinung Christi in der Sakristei dieser Kirche erdacht haben. Sie wurde bis jetzt Giacomo Cozzarelli zugeschrieben; und es ist auch anzunehmen, daß der gewandte Schüler dem vielbeschäftigten Lehrer bei der Ausführung der Statuen beigestanden hat (Abb. 109). Der liegende Leichnam Christi und

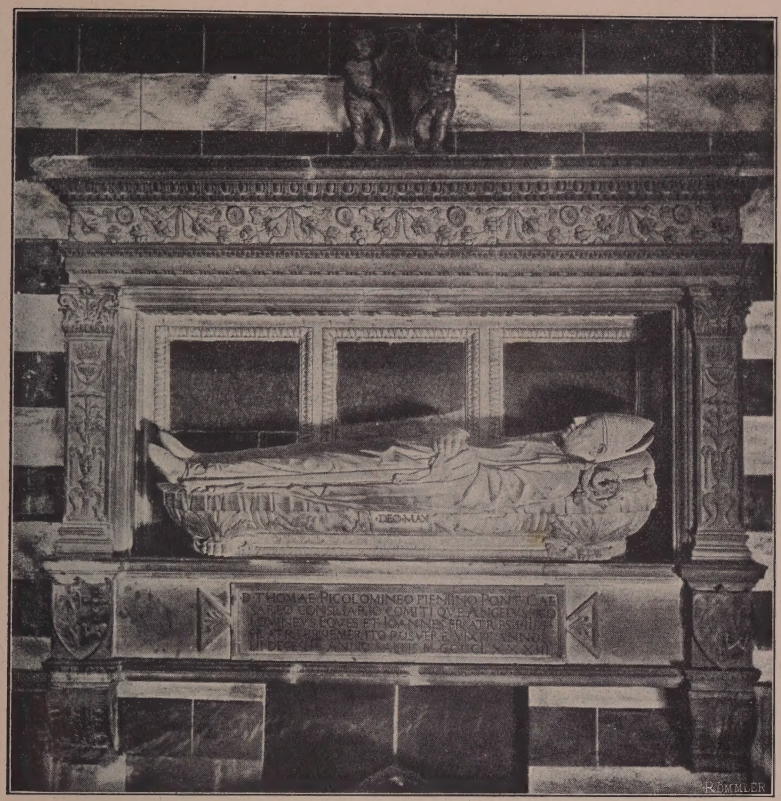

Abb. 108. Neroccio: Grabmal Tommaso Piccolomini. Dom.

die edle Johannesfigur, die jetzt von der Gruppe getrennt in der Domopera aufbewahrt wird, verraten allerdings die Stilart Francescos, während die trauernden Männergestalten an Cozzarellis Niccolò da Tolentino in S. Agostino erinnern. Leider fehlt die Magdalena, die wohl rechts gegenüber der Johannesfigur gekniet haben mag und nach der die beiden Marien in der Gruppe zu blicken scheinen. Ein kleines bemaltes Terrakottamodell zu dieser Beweinung Christi besitzt das Museo Artistico Industriale in Rom.

Am Ausgang des 15. Jahrhunderts findet das Mäzenatentum, das an andern Orten schon lange den Wetteifer der Künste hervorrief und wach erhielt, auch in Siena zwei einflußreiche Vertreter in Pandolfo Petrucci und dem Kardinal Francesco Todeschini-Piccolomini.

Petrucci hat das Verdienst, den anarchischen Zuständen in Siena 1487 ein Ende gemacht zu haben. An der Spitze des vertriebenen Adels und der Noveschi bemächtigte er sich mit Unterstützung des Königs von Neapel und der Signoria von Florenz der Stadt und richtete dort eine zwar gewalttätige, aber in ihrer Beständigkeit und weisen Mäßigung segensreiche Selbstherrschaft ein. Diese würde vielleicht auch zur Begründung einer Dynastie geführt haben, wenn nicht die Medici in Florenz dagegen ihren Einfluß und ihre Macht zur Geltung gebracht hätten. Die Stellung Petruccis, als Haupt der Balia, erhielt noch einen festen Rückhalt

Abb. 109. Cozzarelli: Johannesstatue. Dommuseum.

durch sein mutiges Auftreten gegen die Gelüste des von seinem Vater, Papst Alexander VI., unterstützten Cesare Borgia, der seine blutige Hand auch nach Siena ausstreckte und das Stadtgebiet von seinen Söldnerbanden plündern und verwüsten ließ.

Petrucci trug sich mit allerlei Plänen zur Verschönerung der Stadt und gewann in dem oben genannten Giacomo Cozzarelli (1453—1515) den rechten Mann, um seine Absichten ins Werk zu setzen. Sein kühnster baulicher Traum, der den Marktplatz mit einer prächtigen Säulenhalle eingefaßt sah, ging freilich nicht in Erfüllung; es blieb bei dem Entwurfe, der noch heute im Dommuseum aufbewahrt wird. Sein eigner, 1508 nach den Plänen Cozzarellis ausgeführter Palast (Palazzo del Magnifico) macht infolge seiner ungünstigen Lage in einer engen Gasse und wegen seiner schlichten Formen einen ziemlich bescheidenen Eindruck. Aber die reizvollen Schmiedearbeiten an der Fassade, die Laternen, Glockenzüge und Fahnenhalter machen noch heute den Ruhmestitel Cozzarellis aus (Abb. 111). Mit ihren feinen Zierformen stehen sie unübertroffen da und lassen auf eine stetige Entwickelung des sienesischen Kunsthandwerks schließen, das schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts mit dem noch gotischen Abschlußgitter in der oberen Kapelle des Rathauses ein vortreffliches Zeugnis von Leistungsfähigkeit ablegt (Abb. 110). Schöne Zieraten von Eisen und Bronze finden sich noch an manchen Wohnhäusern, ins-

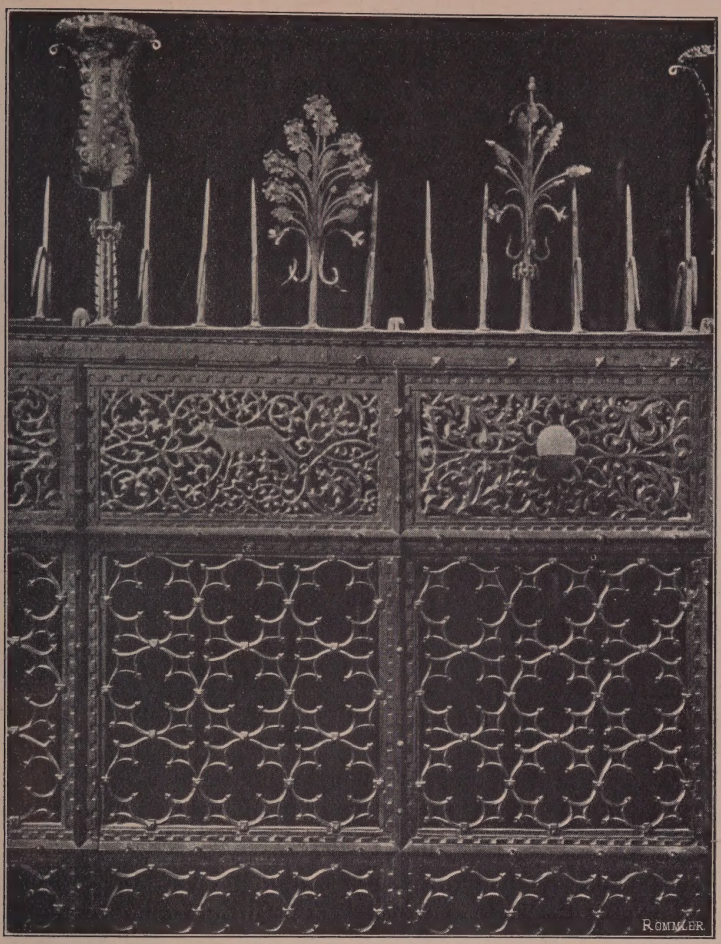

Abb. 110. Abschlußgitter in der Kapelle des Stadthauses.

besondere am Palast della Ciaga in der Via Cavour. Es ist nicht bloß die Schönheit des einzelnen Stückes mit den Akanthusblättern und energischen Profilen, was uns diese Kleinigkeiten wert macht, sondern vielmehr der Rückschluß auf den Humor und die echte Prachtliebe jener Zeit, die Monumentales verlangte in Fällen, wo wir uns mit dem Flitter des Augenblicks zufrieden geben (Burckhardt). Zur Ausschmückung seines Palastes mit Malereien berief Petrucci den durch seine großartigen Wandgemälde im Dom zu Orvieto weithin berühmt gewordenen Luca Signorelli aus Cortona. Auch Pinturicchio, Girolamo Genga und später Sodoma wurden von ihm zu gleichem Zweck beschäftigt. Doch hat sich nichts von den Werken dieser Meister an Ort und Stelle erhalten. Zwei der Fresken, die Flucht des Aeneas, der seinen Vater Anchises auf dem Rücken trägt, und eine Auslösung von Gefangenen befinden sich jetzt in der Akademie, lebensvolle Darstellungen, die Girolamo Genga wohl nach Zeichnungen Signorellis ausgeführt hat.

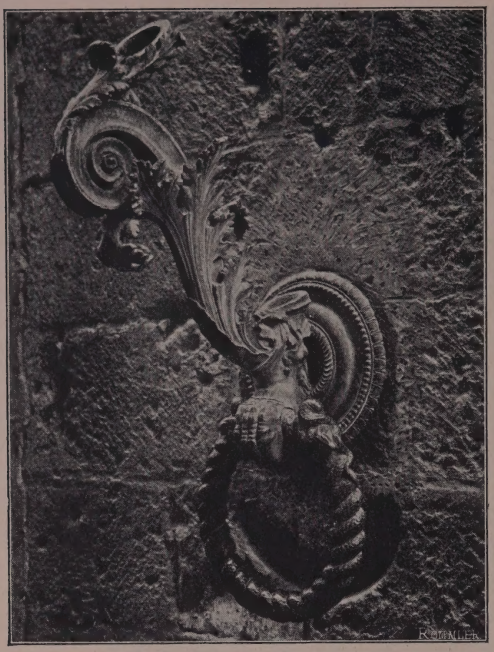

Abb. 111. Cozzarelli:
Fahnenhalter am Palazzo del Magnifico.

Von der wenigen und in mäßigen Verhältnissen ausgeführten kirchlichen Bauten jener Zeit ist als ein Werk Cozzarellis die schon oben erwähnte von ihm umgebaute Klosterkirche der Osservanza zu erwähnen (1485). Eine alte Tradition schreibt ihm auch die schön ausgeführten, aber leider jetzt weiß übermalten Tonreliefs an der Decke zu. Es ist aber anzunehmen, daß der Cristo morto, der das Zentrum dieser Tondi bildet, nach dem die Apostel und Heiligengestalten blicken, von Andrea della Robbia ist, der ursprünglich den Auftrag für diese Tondi bekam, jedoch nicht zu Ende geführt hat. Schöne Einzelheiten weist auch die Servitenkirche auf, die 1481 aus einem älteren Bau umgestaltet wurde. Das prächtige Marmorportal von S. Maria degli Angeli (vor Porta Romana) ist als eine von der Gotik zur Frührenaissance überleitende Schöpfung von besonderem Interesse. Schon in das 16. Jahrhundert fällt die kleine Kirche des Findelhauses (Innocenti), ein Zentralbau, dessen Inneres an die Pazzikapelle Brunelleschis in Florenz erinnert.

Auf Cozzarellis Zeichnungen beruht die Anlage des kleinen Hofes von S. Caterina, wo wir ihn auch in seiner Eigenschaft als Bildhauer an zwei kleinen Reliefs kennen lernen. Besonders hervorzuheben ist von ihm das große Relief der Assunta in gebranntem Ton in der Cappella del Diavolo vor Porta Camollia. Hier wie auch bei seinen Freifiguren folgt er dem auf den Ausdruck frommer Devotion gerichteten Zuge der sienesischen Malerei, der aber den kräftigen und gesunden Gestalten wohl ansteht und nicht ins Schwächliche fällt. Sein Formensinn ist dem der florentiner Marmorbildner, der Rossellini und des Benedetto da Majano, nahe verwandt. In diesem Zusammenhange möchten wir auch die weibliche Marmorbüste im Kaiser-Friedrich-Museum erwähnen, die dem Meister zugeschrieben wird. Mit der Bronzebüste von Giovanni Gioviano Pontano im Palazzo Bianco in Genua, — nach Paul Schubring ein Werk von Francesco di Giorgio, der mit diesem gelehrten Humanisten auch befreundet war — würde diese eine seltene Erscheinung in der Geschichte der sienesischen Kunst bilden; denn im Gegensatz zu Florenz hat Siena im Porträtfach merkwürdigerweise eine große Lücke aufzuweisen. Wenn wir von Cozzarellis zahlreichen Bildwerken hier eine kleine Auswahl der Beachtung empfehlen, so soll damit nicht ausgeschlossen sein, daß noch andere die gleiche Wertschätzung verdienen: der h. Sigismund in der Sakristei der Karmeliterkirche, die Sa. Lucia und der S. Niccolo in der Kirche Sa. Lucia, ferner die Halb-

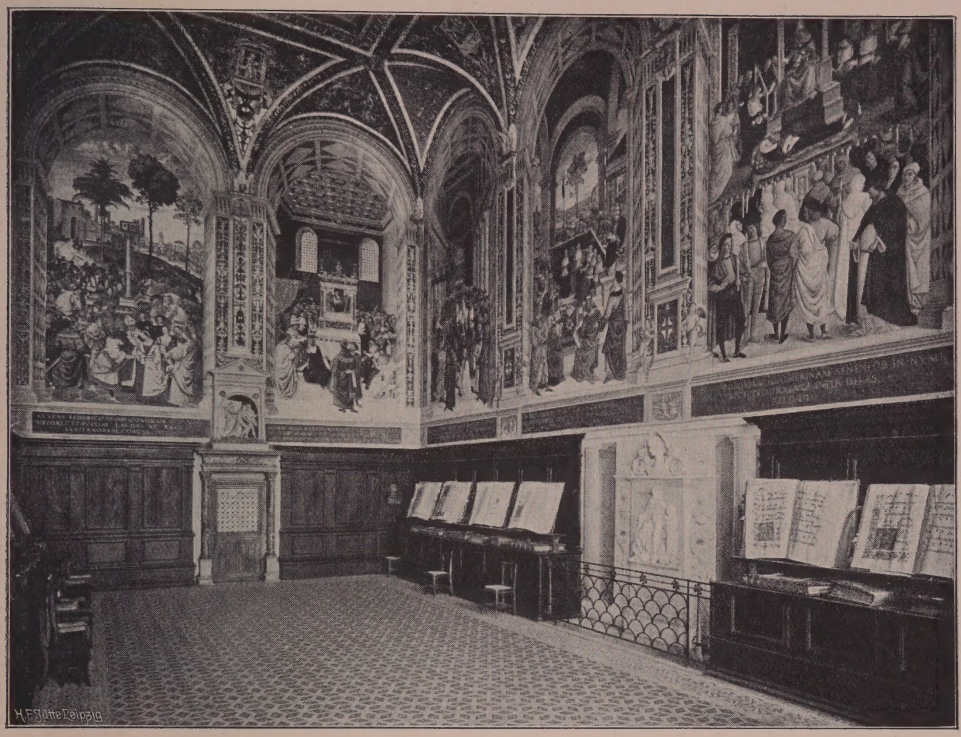

Abb. 112. Die Dombibliothek (Libreria).

figur der h. Katharina über dem Portal von S. Caterina, der h. Nikolaus von Tolentino in S. Agostino, die Heiligen Katharina und Vincenz in S. Spirito, Johannes der Täufer in S. Giovanni, endlich ein Madonnenrelief in dem im vorletzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts erbauten hübschen Kreuzgange von S. Francesco und das Marmorgrab des Giov. Batt. Tondi in der Scala, das ihm neuerdings von Bode zugeschrieben worden ist.

Der Kardinal Francesco Todeschini-Piccolomini, der 1503 als Nachfolger Alexanders VI. (Borgia) unter dem Namen Pius III. den päpstlichen Stuhl bestieg, aber zum Unglück für Siena schon nach 26 Tagen starb, beschenkte seine Vaterstadt Siena mit zwei prachtvollen Kunstdenkmälern, beide gestiftet zum Andenken und zur Verherrlichung seines Oheims, des Aeneas Sylvius, der als Papst (1458—1464) sich Pius II. nannte. Das eine ist der Piccolomini-Altar im linken Seitenschiff des Doms, das andere der an dasselbe Schiff angebaute Bibliothekssaal, die Libreria.

Der Piccolomini-Altar ist im wesentlichen das Werk des Marmorbildners Andrea Bregno aus Osteno am Luganer See, der in Rom eine Anzahl trefflich gearbeiteter Grabmäler mit schmuckreichem Fries-, Pilaster- und Nischenwerk angefertigt hat, darunter auch seine letzte Schöpfung, das Grabmal seines Gönners Todeschini-Piccolomini in S. Andrea della Valle. Bregno kam 1485 nach Siena und teilte die Arbeit mit einigen andern Bildhauern. Zu diesen gehörte auch Michelangelo, der sich durch einen Vertrag mit dem Kardinal verpflichtete, im

Abb. 113. Pinturicchio: Gewölbezwickel der Libreria.

ganzen 15 Statuetten zu fertigen. Nur vier davon sind von ihm 1504 abgeliefert worden: Petrus, Pius II., Jacobus und Gregor, dazu noch der von Torrigiani begonnene Franciscus. Neuerdings wird jedoch die Urheberschaft Michelangelos an diesen Statuetten bestritten, da sie sehr wenig mit den stilistischen Eigentümlichkeiten des Meisters gemein haben.

Die Libreria sollte ein ganz dem Ruhme des Aeneas Sylvius gewidmetes Heiligtum werden, dazu bestimmt, die reiche Büchersammlung und die eigenen Schriften des ruhmgekrönten Dichters und Geschichtsschreibers aufzunehmen und zu bewahren (Abb. 112). Die Wandflächen über den Büchergestellen sollten mit Gemälden geschmückt und darin Leben und Taten des Papstes geschildert werden. Zu dieser Aufgabe erschien dem Kardinal niemand geeigneter als der durch seine dekorativen und figürlichen Malereien in den Appartamenti Borgia des Vatikans (1494—95) bewährte umbrische Meister Bernardino di Betto di Biagio, dem seine Berufsgenossen wegen seiner unansehnlichen Gestalt den ihm in der Kunstgeschichte verbliebenen Namen Pinturicchio (d. h. der Malerknirps) gaben. Was damals besondere Bewunderung hervorrief, waren die sogenannten Grottesken, mit denen Pinturicchio die Deckengewölbe der Borgiazimmer verziert hatte, ein heiteres Spiel mit allerlei Motiven aus der Pflanzen-, Tier- und Gerätewelt, dazwischen kleine Felder mit figürlichen Szenen, das Ganze reich in Formen und Farben nach Art antik-römischer Wandmalereien. In gleicher Weise sollte auch die Decke der Libreria behandelt werden.

Abb. 114. Peruzzi: Freskenmalerei in Belcaro (S. 164).

Was der gewandte Dekorator zum Schmuck der Libreria getan, ist seines Ruhmes durchaus würdig, wenn ihm auch hier und da die Hilfskräfte, deren er bedurfte, das Konzept verschoben. Da die Farben sich in ihrer ursprünglichen Frische erhalten haben, so macht der Raum noch heute denselben Eindruck wie zu Anfang des 16. Jahrhunderts, ein Umstand, der zu der unbegründeten Vermutung geführt hat, daß die Malerei in späteren Zeiten völlig erneuert worden sei.

Die zehn Darstellungen aus dem Leben des Aeneas Sylvius sind selbstverständlich freigeschaffene Phantasiebilder. Das Ereignis selbst bedeutet überall nicht viel; denn an Ereignissen von weltbewegender Bedeutung hatte Pius II. kein Teil. Sein Leben spielt sich ab, wie das der meisten Humanisten, die mehr durch wohlgesetzte Reden und literarische Leistungen als durch Taten das Glück an sich zu fesseln suchten und dies Glück in einer einflußreichen, oder doch auskömmlichen Stellung an einem der neuaufgekommenen Fürstenhöfe fanden. Der Ehrgeiz des jungen Piccolomini ging freilich höher hinauf. Vom Studium der Rechte ausgehend, fand er frühzeitig Gelegenheit, in die Laufbahn eines kirchenpolitischen Diplomaten einzulenken, indem er als Sekretär des Kardinals Domenico Capranica an dem Konzil zu Basel teilnahm (1431). Schon damals, erst 26 Jahre alt, zog er durch seine Redegewandtheit, sein Wissen und seinen Scharfsinn die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Einige Jahre später trat er in den Dienst des Kardinals Albergata, und wurde 1442 Geheimschreiber des Kaisers Friedrich III., der ihn als Botschafter an den Hof von Schottland sandte und in Frankfurt zum

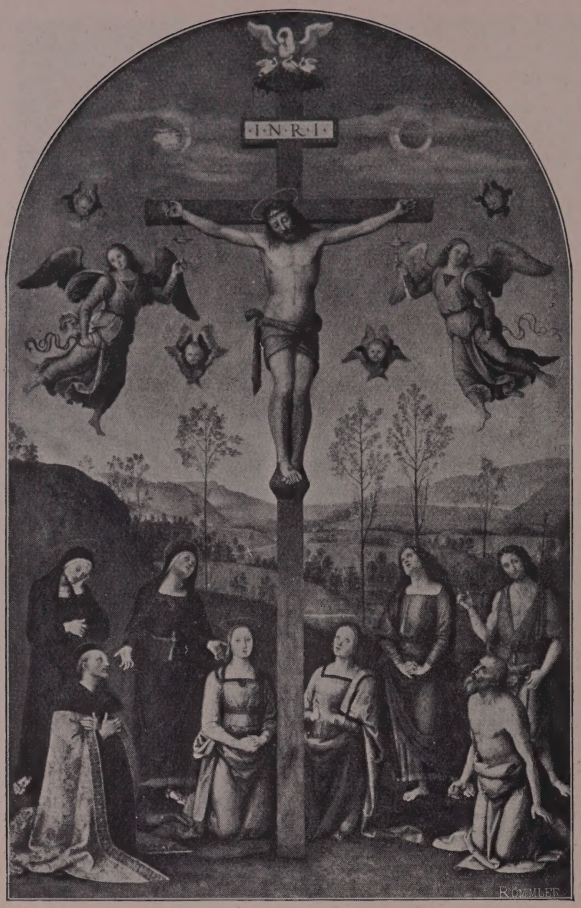

Abb. 115. Perugino: Der Gekreuzigte. S. Agostino.

Dichter krönte. Im Jahre 1447 erhielt er, nachdem er verleugnet, was er auf dem Konzil verfochten hatte, von Papst Nicolaus V. als Lohn für seinen Gesinnungswechsel das Bistum Triest. Seit 1450 Erzbischof von Siena, wurde er 1455 von Papst Calixt III. zum Kardinal erhoben und 1458 dessen Nachfolger. Das höchste Ziel seiner Wünsche war damit erreicht. Seine Lebensaufgabe als Papst sah er in einem Kreuzzuge gegen die Türken, dem er sich im Bunde mit Venedig und Matthias Corvinus von Ungarn anschließen wollte, als ihn 1464 in Ancona, wo er dem Kreuzheer den Segen zu spenden beabsichtigte, der Tod ereilte. Seiner Sorge um Erhaltung der antiken Denkmäler Roms, die er selbst genau untersuchte, verzeichnete und beschrieb, schuldet die Nachwelt vielleicht noch größeren Dank als seinen poetischen und philosophischen Schriften. Großes Verdienst erwarb er sich um das Studium der griechischen und römischen Literatur, deren handschriftliche Denkmäler er sammelte, wo sich nur Gelegenheit dazu bot. Seiner Sammellust sind auch die schönen, mit Miniaturen verzierten Chorbücher zu danken, die den interessantesten Bestandteil der Libreria bilden. Als Kunstmäzen wandte er seine Gunst vorzugsweise seinem Geburtsort, Corsignano in der Nähe von Siena, zu. Zur baulichen Verschönerung des Landstädtchens, das nach ihm den Namen Pienza erhielt, berief er von Florenz den hochangesehenen Baumeister Bernardo Rossellino, der in Pienza den Dom, den bischöflichen Palast, das Stadthaus und den Palazzo Piccolomini errichtete. Für Siena selbst scheint er wenig übrig gehabt zu haben. Bei seinem feierlichen Einzuge im Jahre 1459 hielt er zwar eine schöne, klangreiche Rede und empfahl dabei seine Familie der Gunst der Sienesen, monumentale Beweise seiner Huld blieb er ihnen aber schuldig.

Wenden wir uns nun zurück zu den, den Papst wie den Gelehrten verherrlichenden Gemälden der Libreria, so muß zunächst das große dekorative Geschick Pinturicchios anerkannt werden, das in der Gesamtanordnung des malerischen Schmucks zutage tritt. Eine gemalte Pfeilerarchitektur teilt die Wände in scharf

Abb. 116. Pinturicchio: Heilige Familie. Akademie.

gesonderte schlanke, mit einem Bogen abschließende Felder; die Kehle des Spiegelgewölbes ist durch breite, von den Pfeilerkapitälen aufsteigende Rippen, die in Spitzbogen zusammenlaufen, in Feldern aufgeteilt, und darüber schwebt, als Laubdach behandelt, leicht und luftig die sternförmig geteilte Decke. Die dreieckigen Felder über den Rundbogen und die Zwickelfelder, jene mit dunklem, diese mit hellem Grunde sind mit den zierlichsten Grotteske ausgefüllt, die an die malerische Behandlung der Wandflächen in den römischen Kaiserpalästen und Thermen erinnern (Abb. 113). Von diesen Vorbildern ging die Anregung der Phantasie des Meisters aus, ohne daß er dabei zum Nachahmer geworden wäre.

Man hat früher dem jungen Raffael einen gewissen Anteil an den Malereien der Libreria zugeschrieben, namentlich im Punkte der Komposition. Aber die Handzeichnungen des großen Urbinaten in den Uffizien und in Oxford, auf welche sich die Vermutung stützt, können ebensogut Skizzen sein, die nach den Wandbildern angefertigt worden sind, und bilden eher einen Beleg für das große Interesse, das Raffael an den Darstellungen seines an dreißig Jahre älteren Landsmannes nahm. Da außerdem die zwei wichtigsten dieser Handzeichnungen, die „Abreise des Aeneas Sylvius" (in den Uffizien) und der „Empfang der Braut des Kaisers" (in der Casa Baldeschi zu Perugia) jetzt allgemein als nichtraffaelisch angesehen, vielmehr dem Pinturicchio zuerkannt werden, so wird dieser wohl der gebende und Raffael der empfangende Teil gewesen sein, wie denn auch kaum zu bezweifeln ist, daß von den Grotteske in Siena und in den Borgiazimmern der Anstoß zu der Dekoration der Loggien im Vatikan ausging.

Abb. 117. Pinturicchio: Erste Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit seiner Verlobten. Libreria. (Unterer Teil des Freskos.)

Der Gesamteindruck der Libreriafresken ist der einer heiteren Festfreude, er ist durchaus auf Augenlust berechnet, nicht auf erbauliche Gedankenrichtung. Die figurenreichen Geschichten bieten fast durchweg ein festliches Schaugepränge, an dem sowohl die Hauptfiguren ihr Teil haben wie deren Begleitung und die Schar der müßigen Zuschauer. Die Handlung hat in fast allen Fällen den Charakter einer Zeremonie und ist schon deshalb nicht geeignet, dem Herzen nahe zu gehen. Warme Teilnahme erweckt weder der Held der gemalten Biographie noch irgend eine andere Gestalt durch ein das Maß des wohlgesitteten, über die Not des Daseins erhabenen Durchschnittsmenschen überschreitende seelische Erhöhung oder charakteristische Individualität. Das sittenbildliche Wesen der Schilderung, die der schönen und gefälligen Außenseite des festtäglichen Volkslebens ihre ganze Aufmerksamkeit zuwendet, drückt sich auch in dem die Tiefe fast aller Bilder einnehmenden landschaftlichen Hintergrunde aus. Ein heiterer Himmel wölbt sich hoch über das den Vorder- und Mittelgrund einnehmende Lebensbild.

Pinturicchio war kein Seelenmaler und der Beschränkung seines Talents sich wohl bewußt. Nur ausnahmsweise befaßt er sich mit der Tafelmalerei. Er er-

Abb. 118. Pinturicchio: Pius III. zum Papst gekrönt. Libreria.

reicht dabei wohl die formale Schönheit, den fein abgewogenen Linienzug der Komposition, aber nie die Tiefe inbrünstiger Stimmung, die die besten Andachtsbilder Peruginos auszeichnen. Verwandtschaft und Verschiedenheit der beiden umbrischen Meister auf dem Gebiet des Andachtsbildes läßt sich leicht ermessen aus dem Vergleich des Kreuzigungsbildes Peruginos in S. Agostino (Abb. 115), und der heiligen Familie Pinturicchios in der Akademie (Abb. 116). Bei beiden die fast mathematisch abgewogene Gruppierung und die seitliche Neigung der Köpfe, bei dem älteren Meister der volle Ernst der Anbetung, bei dem jüngeren das müde Insichselbstversunkensein. Ganz reizend ist hier die Gruppe des Johannesknaben mit dem Christuskind.

Das beste, durch die lebendige Bewegung der vorderen Figuren ansprechendste Bild in der Libreria ist das erste der Reihe, die Abreise des Aeneas Sylvius zum

Abb. 119. Pinturicchio: Heiligsprechung der Katharina von Siena. Vordergrundsgruppe. Libreria.

Baseler Konzil, im Vordergrunde der Held der Geschichte inmitten seiner Begleitung hoch zu Roß, im Hintergrunde der Hafen von Piombino (siehe S. 111). Es folgt der Empfang des kaiserlichen Botschafters am Hofe König Jakobs von Schottland; dann die Dichterkrönung und die Weihe des Helden zum Bischof von Siena, weiter die erste Begegnung des Kaisers Friedrich III. mit seiner Verlobten, Eleonora von Portugal, besonders anziehend durch den reichen Hofstaat der Braut, die vornehm drapierten Begleiter des Kaisers und die Ansicht der Stadt und der Porta Camollia, vor der die Begegnung stattfindet (Abb. 117). Das sechste Bild gibt die Verleihung des Kardinalats durch Calixt III., das siebente die Krönung des Kardinals zum Papst, das achte das nach Mantua zum Zweck des Türkenzugs berufene Konzil und das neunte die Heiligsprechung der Katharina von Siena; unter den Figuren im Vordergrunde dieser Szene befindet sich links ein Jüngling mit Barett und rotem Wams, der nach einer alten Überlieferung für Raffael gilt; in dem neben ihm stehenden älteren Manne soll Pinturicchio sich selbst abgebildet haben (Abb. 119). Den Schluß macht die Anwesenheit Pius II. in Ancona, um den Kreuzfahrern den Segen zu spenden; vor ihm kniet der Doge von Venedig Cristoforo Moro, der nach dem Tode des Papstes seine Beteiligung an dem Kreuzzuge alsbald zurückzuziehen für gut fand.

Unter den Gehilfen, die Pinturicchio bei der sich bis zum Jahre 1509 hinausziehenden Ausführung der Fresken beschäftigte, werden neben Raffael als die begabtesten Eusebio da San Giorgio und Matteo Balducci genannt, dem eine auferstandene Madonna in einem Kranze von Cherubim mit den Heiligen Franz und Katharina zur Seite, in S. Spirito zugeschrieben wird (Morelli), ein Bild mit hübscher Landschaft und lieblichen Engelköpfen, in Auffassung und Anordnung noch ganz altertümlich (Abb. 120). Ähnliche Andachtsbilder finden sich in der Akademie und im Palast Saracini.

Über dem Eingang zur Dombibliothek malte Pinturicchio noch ein elftes Bild zur Ehre des Stifters, dessen Erben in die von Pius III. eingegangenen

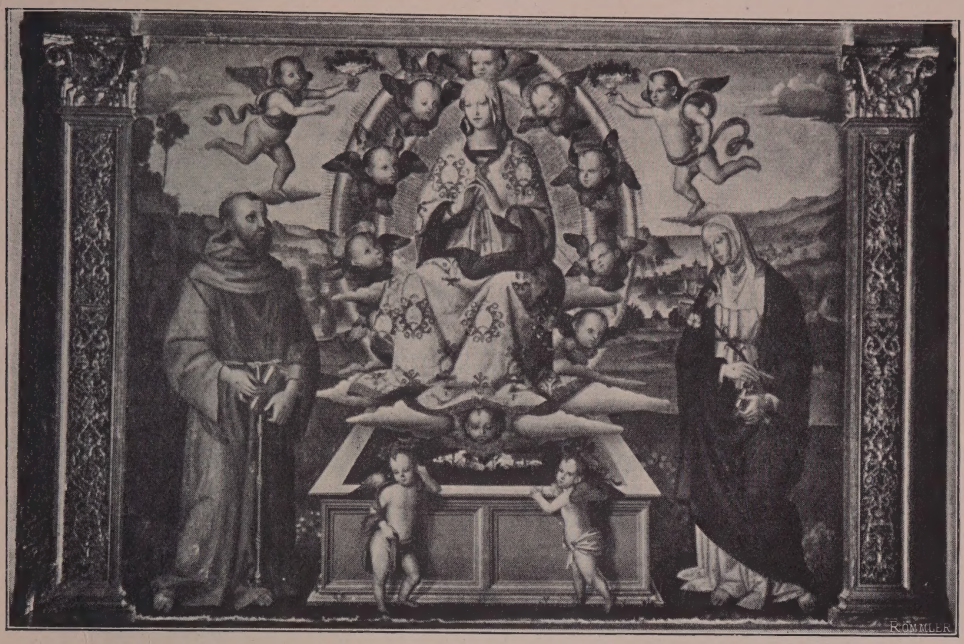

Abb. 120. Balduccio: Madonna in der Glorie. S. Spirito.

Verpflichtungen eingetreten waren und auch noch weiter hinaus für die Ausgestaltung der fürstlichen Stiftung Sorge trugen. Das Gemälde stellt die Krönung Francescos zum Papst dar (Abb. 118). Es ist in der Farbenhaltung mehr ausgeglichen und gedämpft als die Fresken des Innenraums. Wahrscheinlich war dies die letzte mit besonderer Liebe von dem Künstler eigenhändig durchgeführte Arbeit am malerischen Schmuck der Libreria. Ihr vorausgegangen waren einige kleinere Wandgemälde, die Pinturicchio, während er mit den Vorbereitungen zu den Piusfresken beschäftigt war, im Auftrage des Domrektors Alberto Aringhieri in der Johanniskapelle des Doms ausführte, darunter eine Geburt des Täufers, Johannes in der Wüste, Predigt des Täufers und zwei novellistisch gehaltene Porträts des Stifters, der einmal als jugendlicher Rhodeserritter und einmal als Greis in schwarzer Tracht, mit dem weißen Kreuz der Rhodeser auf der Brust dargestellt ist. Drei weitere Fresken Pinturicchios in der Kapelle wurden 1608 durch Francesco Rustici genannt Rustichino vollständig erneut.

Der künstlerischen Bedeutung des Innenraums der Libreria entspricht in vollem Maße die prächtige Marmorwand, die sie gegen den Dom abschließt: ein Werk des Lorenzo di Mariano, kurzweg Marrina (1476—1534) genannt. Mit ihm erreicht die dekorative Plastik Sienas ihren Höhepunkt (Abb. 121). Was die Rossellini und Benedetto da Majano für Florenz bedeuten, das bedeutet in kaum geringerem Maße dieser feinsinnige, phantasiereiche Meister für Siena. Der Reichtum und die Frische der Erfindung, die seine Grotteskeu ebenso wie seine figürlichen Friesornamente auszeichnen, ist der gleichen Bewunderung wert wie die überaus sorgfältige Bearbeitung des Marmors, die Vollendung des technischen Machwerks. —

Abb. 121. Teil der Marmorfronte der Libreria im Dom. Von Marinna.

Der Dom enthält noch ein nicht minder schönes Werk Marrinas in dem Portal, das den Eingang zur Johanniskapelle bildet. Das glänzendste Zeugnis seiner Kunstfertigkeit liefert aber der Hauptaltar der Kirche Fontegiusta, dessen Lünette die tiefempfundene, mit dem feinsten Linienrhythmus in den Raum komponierte Pietà (Christus von Engeln betrauert) umschließt, das formvollendetste Relief der sienesischen Hochrenaissance (Abb. 122). Als einzige Freiskulptur, die von Marrina

Abb. 122. Marinna: Christus von Engeln betrauert. Relief am Hochaltar in Fontegiusta.

noch erhalten ist, sei die bemalte Tonbüste der h. Katharina erwähnt, die sich in der Sakristei von S. Caterina (Convento del Paradiso) befindet. Aus seinen späteren Jahren (1522) stammt die marmorne Umrahmung eines Altars in S. Martino.

Wie die ornamentale Steinarbeit, so nahm auch die Bildschnitzerei in Siena im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts einen staunenswerten Aufschwung, nachdem sie sich schon in früheren Leistungen, wie in dem zum Teil noch mit gotischen Motiven durchsetzten prächtigen Chorgestühl der Stadthauskapelle (von Domenico di Niccolo, gen. del Coro, 1415—1479) den gleichartigen florentiner Arbeiten ebenbürtig erwiesen hatte. Mit der Schnitzerei ging die Einlegearbeit (Intarsia) Hand in Hand. Die vorzüglichsten Arbeiten dieser Art, die Siena aufzuweisen hat, die Rücklehnen des Gestühls zu beiden Seiten der Chornische des Doms, sind freilich nicht heimischen Ursprungs, sondern von dem in diesem Kunsthandwerk unübertroffenen Fra Giovanni aus Verona ursprünglich für die Kirche in Montoliveto angefertigt.

Weit über ihre Vaterstadt hinaus ging der Ruf der sienesischen Bildschnitzer Antonio Barile (1453—1516) und seines Neffen Giovanni, von denen der letztere zusammen mit Fra Giovanni da Verona in Rom die Türen der Stanzen des Vatikans hergestellt hat. Eine gemeinsame Arbeit der beiden Künstler ist der prachtvolle Orgellettner im Sieneser Dom über der zur Sakristei führenden Tür. Die reichsten Schnitzarbeiten Antonios befinden sich in der Akademie; es sind die Pilaster, die ehedem die Wandverkleidung eines Festsaals im Palaste Petruccis gliederten. Das Ornament entwickelt sich von einer von phantastischen Tierleibern getragenen Fußplatte aus zunächst in Form einer Vase; aus dieser steigt in kräftigem Wuchs der Akanthus auf, dessen Spitze in ein zierliches, mit figürlichen Elementen

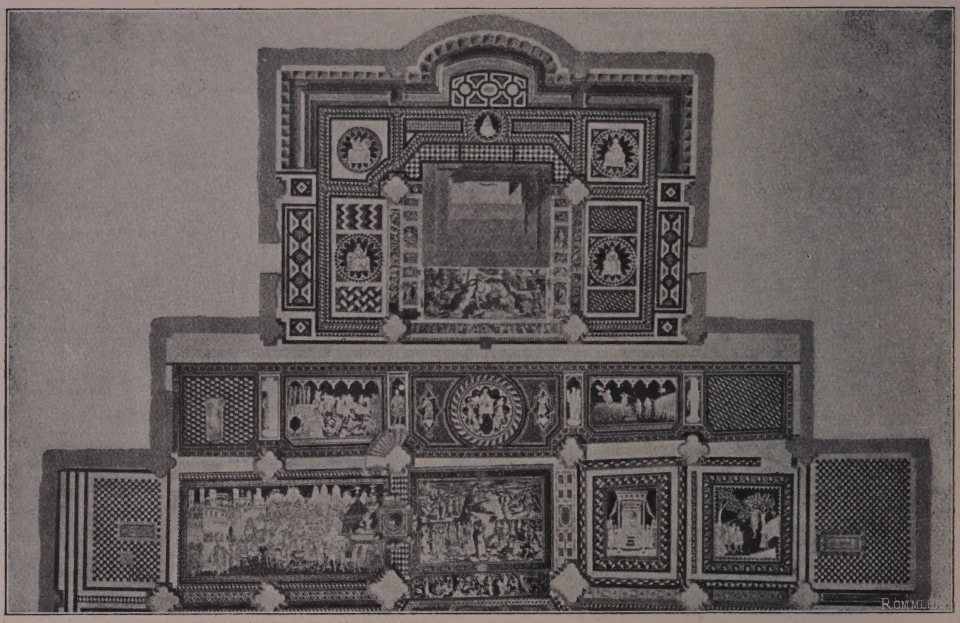

Abb. 123. Bodenbelag der Chorseite des Doms.

und andern Gebilden durchsetztes Rankenwerk ausläuft, ein launiges Phantasiespiel von wunderbarer Mannigfaltigkeit und unvergleichlicher Formvollendung. Fast roh und plump nehmen sich, mit diesem Schnitzwerk verglichen, die stumpfen Formen der Stuckornamente in der Johanniskapelle aus; immerhin gereichen sie in Ansehung der Erfindung den Barockkünstlern Caponeri und Lucchi zur Ehre (1596).

Noch lange bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hielt sich die sienesische Schnitzkunst auf der Höhe, wenn sie auch dem zu schwülstigen Formen mit starkem Relief neigenden Barockstil den unumgänglichen Einfluß einräumte. Die vorzüglichste Schöpfung dieser Spätzeit ist das Stuhlwerk in der Chornische des Doms von Bartolommeo Neroni, genannt Riccio. Von ihm ist auch der Treppenaufgang zur Domkanzel entworfen.

Das umfangreichste Erzeugnis der dekorativen Kunst besitzt Siena in dem Dompaviment. Rein ornamentale, auf geometrischer Teilung beruhende Bodenmosaiken, in die mitunter auch figürliche Motive verstreut sind, kannte schon die altchristliche Kunst, die sie von der Antike übernommen hatte. Sie sind in den Kirchen Italiens nichts Seltenes. Aber eine so weit ins Bildmäßige gehende Behandlung der Bodenfläche, wie sie im Dom zu Siena beliebt wurde, steht fast einzig in ihrer Art da. Nur im Mittelschiff des Doms zu Lucca findet sich in beschränkter Weise etwas Verwandtes.

Verschiedene Meister und verschiedene Zeiten etwa von der Mitte des 14. bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus haben zur Vollendung des Werkes beigetragen. Dabei hat die technische Ausführung im Laufe der Zeit Änderungen erfahren. Ursprünglich bediente man sich der alten Mosaikarbeit, die sich aus ver-

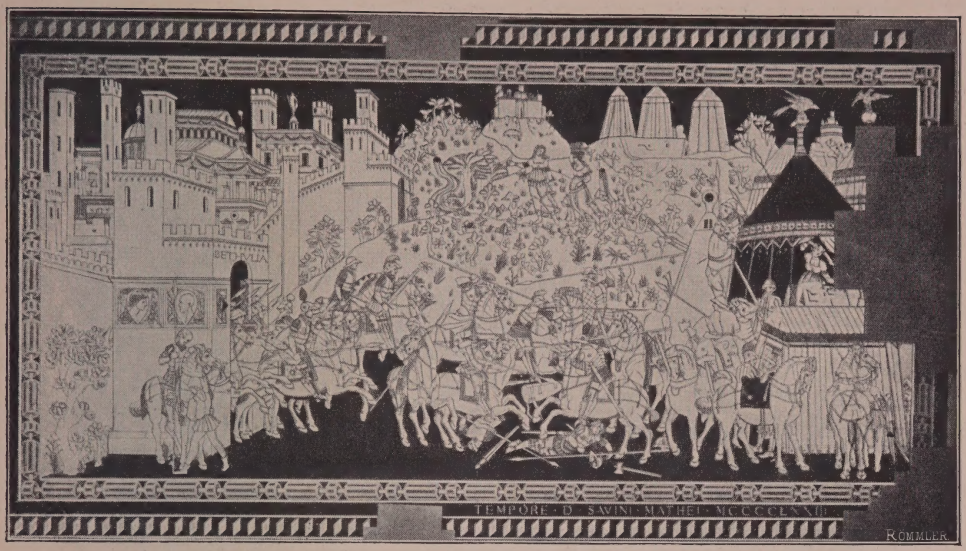

Abb. 124. Geschichte des Holofernes. Bodenmosaik im Dom.

schiedenfarbigen Steinen zusammensetzt, dann trat das sogen. Graffito an die Stelle, Marmorplatten, worin die hinterher durch eine schwarze Stuckmasse sichtbar gemachte Zeichnung eingemeißelt wurde. Im 15. Jahrhundert wurde das Graffito von der Marmorintarsia abgelöst, die von Domenico di Niccolo del Coro ausgegangen sein soll. Im 16. Jahrhundert ging der Maler Beccafumi, von dem weiter unten die Rede sein wird, zu der ganz malerischen Behandlung dieser Einlegearbeit über, indem er mittels verschiedenfarbigen Marmors helle, dunkle und Halbtöne zur Modellierung der Form und zur Erzielung des Helldunkels verwendete, ein umständliches und zugleich bedenkliches Verfahren, da es die Bodenfläche um die ruhige Wirkung bringt und ihren architektonischen Zusammenklang mit dem Raume preisgibt. Unsere Abbildung von einem Teile des Bodenbelags gibt eine ziemlich deutliche Vorstellung von den verschiedenen Arten der Behandlung und läßt nebenbei auch die Unregelmäßigkeiten in der Stellung der Pfeiler erkennen, von der bei einer früheren Veranlassung (S. 37) die Rede war (Abb. 123).

Die ältesten Stücke des Belags mit den in Mosaik ausgeführten Wappenbildern sind wegen ihrer Abnutzung aus dem Dome in das Dommuseum übertragen und durch moderne Kopien ersetzt worden. In Graffito ausgeführt ist die Geschichte des ägyptischen Hermes (Hermes trismegistos) am Anfang des Mittelschiffs, ferner das wie ein Radfenster gebildete Stück mit dem kaiserlichen Adler in der Mitte und das Glücksrad am Ende des Mittelschiffs. Dasselbe gilt von den zehn Sibyllen in den Seitenschiffen, den vier Tugenden im Chor und von der von dem Schüler Quercias Pietro del Minella (die architektonischen Teile des Taufbrunnens sind sein Werk) ausgeführten Geschichte Absalons im rechten Querschiff. Das erste als Intarsia behandelte Stück ist der „Triumph Davids" vor den Chorstufen (von Domenico di Niccolo del Coro). In gleicher Weise ausgeführt ist der „bethlehemitische Kindermord" (Zeichnung von Matteo di Giovanni) im linken

Abb. 125. Kaiser Sigismund. Bodenmosaik im Dom.

Querschiff, daneben ein Schlachtenbild (Sturz des Herodes, Zeichnung von Benvenuto di Giovanni), ferner die Geschichte des Holofernes (Zeichnung von Federighi; besonders anmutig die im Hintergrunde mit ihrer Magd durch ein Blumenfeld einherwandelnde Judith; Abb. 124). Im rechten Querschiff ein ganz teppichartig gefeldertes Stück, in den sechs achteckigen Feldern, die ein quadratisches Mittelfeld umgeben, die „Lebensalter" in charakteristischen Einzelfiguren, ebenfalls von Federighi; ferner ein den Kaiser Sigismund auf dem Throne darstellendes Bild, das zum Andenken an den Besuch des Herrschers, im Jahre 1433, ausgeführt wurde (Abb. 125, Zeichnung von Domenico di Bartolo). — Auch Pinturicchio hat eine figurenreiche Komposition für das Dompaviment geliefert, eine Illustration zu Dantes Divina Commedia. Es stellt die nach dem Glück ausschauenden Gruppen von Menschen verschiedenen Alters und Standes auf einer Insel dar, der die Glücksgöttin den Rücken kehrt. Den Sinn vervollständigt die obere Gruppe: in der Mitte die „Weisheit", die dem allein Weisen, Sokrates, die Palme reicht, während der vom Reichtum übersättigte Crates seine Schätze ins Meer wirft (Abb. 126). — Beccafumi hat zwei Geschichten des Alten Testaments in

Abb. 126. Das Glück. Bodenmosaik im Dom.

der von ihm erfundenen Helldunkeltechnik zu diesem seltsamen Steinteppich beigesteuert, Kompositionen in dem „großen" Stile der von Michelangelo inspirierten römischen Malerschule; beide in der Art, wie die Wandbilder der Sixtinischen Kapelle, mit dem Hauptvorgange noch zahlreiche Nebenszenen vereinigend. Im Mittelschiff ist Moses als Gesetzgeber dargestellt, einmal auf dem Sinai, die Gesetzestafeln in Empfang nehmend, und dann wieder am Fuß des Berges, wie er sie aus Zorn über die Abgötterei der Juden zerschmettert; ringsum vor dem Berge das Treiben des Wandervolks. Vor dem Hauptaltar sieht man das Opfer Abrahams, das in einer ausgedehnten Landschaft mit allen möglichen Requisiten, Menschen (Flußgöttern?) und Tieren vor sich geht, als wenn der mosaische Gottesmann die halbe Welt zu dem von ihm aufgeführten Schauspiel eingeladen habe. Die Auffassung ist schon ganz barock (Abb. 127).

Daß Siena schon im Trecento eine hochentwickelte Majolikatöpferei besaß, ist nunmehr urkundlich bewiesen.[1]) In Siena selbst ist aber jetzt von dieser einst so blühenden Kunstindustrie, mit Ausnahme der schönen „Ambrogette" (glasierte Ton-

[1]) Langton Douglas Histoire de Sienne, tome 2, p. 410.

fliesen) in der Bichi-Kapelle (Sant' Agostino), fast nichts mehr vorhanden. Diese Ambrogette (1488), die von zwei Sienesen gearbeitet worden sind, gehören zu dem Besten, was in dieser Art während der Renaissance geleistet worden ist. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß bisher Siena-Majoliken mit Cafaggiolo- und Faenzaware usw. verwechselt worden sind. Doch finden sich hin und wieder Stücke in Museen, die identifiziert werden können, wie z. B. die Schale im brit. Museum mit Gajus M. Scävola vor König Porsena und der mattblaue Teller mit der Darstellung des h. Hieronymus im South-Kensington-Museum und der Bezeichnung: „fata I Siena da m benedetto." Dieser Künstler stammte aus Faenza und hat wahrscheinlich auch die schön verzierten Tonfliesen für den Palazzo Petrucci (1509) gefertigt, von denen ein Teil ebenfalls im South-Kensington-Museum bewahrt wird. Maestro Benedettos Bottega war, wie urkundlich erwiesen, in der Nähe der Kirche Santa Lucia (um 1500).

Zum Schluß müssen wir hier auch der sienesischen Goldschmiede gedenken, die in hohem Ansehen standen, und die, wie sich bei der Mostra Senese zeigte, in ihren Gold-, Silber- und Emaillearbeiten im 14. und 15. Jahrhundert sogar das, was die Florentiner jener Zeit geleistet haben, übertreffen, wie z. B. das schon oben erwähnte Reliquiar des Ugolino di Vieri, sowie die Arbeiten des Lando di Pietro. Aus dem 15. Jahrhundert stammen die goldenen mit Email verzierten Reliquiare von Francesco d'Antonio, Gabriello d'Antonio di Lorenzo; Neroccio di Goro und Turini beteiligten sich, wie wir oben gesehen, an den Bronzearbeiten des Taufbrunnens. Das Ziborium mit den zwei leuchtertragenden Engelpaaren auf dem Hochaltar im Dom gehört aber jedenfalls zu dem Bedeutendsten, was aus den Gußhütten Sienas hervorgegangen ist; so auch Vecchiettas auferstandener Christus in der Skala und die Grabfigur des Sozzino im Bargello. Statt der großen Bronzetüren in Florenz finden wir aber in Siena nur eine kleine bronzene Seitentür an der Libreria im Dom. — Pastorino Pastorini war im 16. Jahrhundert der einzige bedeutende Medailleur Sienas, der viel für die Farneses, die Medicis und für Sieneser Auftraggeber arbeitete.

Abb. 127. Das Opfer Abrahams. Bodenmosaik im Dom.

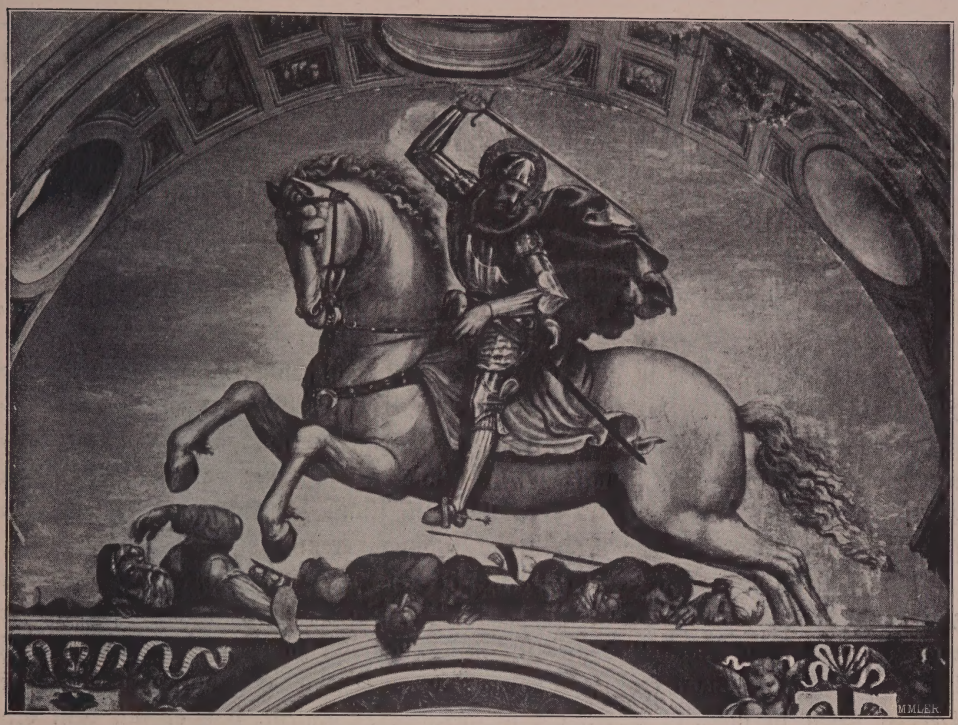

Abb. 128. Sodoma: Der hl. Jakob. Fresko in S. Spirito.

6. Das Ende der sieneſiſchen Kunſtblüte.

Wenn wir die Leiſtungen der sieneſiſchen Künſtler im Cinquecento ins Auge faſſen, können wir es leicht begreifen, daß die zurzeit ſachverſtändigen Kunſtmäzene von Siena: Pandolfo Petrucci, Todeſchini-Piccolomini, die Brüder Spannocchi und Agoſtino Chigi zur Dekoration ihrer Paläſte, Kirchen und Kapellen fremde Künſtler beriefen. Selbſt Bernardino Fungai, der bedeutendſte unter den sieneſiſchen Malern jener Zeit, war und blieb trotz der gewaltigen Kunſtevolution, die ſich durch das Erſcheinen von Signorelli, Pinturicchio und Giovanni Antonio Bazzi auch in der bisher etwas abgeſchloſſenen Hügelſtadt bemerkbar machte, ein in der umbro-sieneſiſchen Schule befangener ſinniger Quattrocentiſt, der ſich von der hergebrachten, altertümlichen Formenfaſſung nicht loslöſen konnte. Eine ſeiner prunkvollſten Altartafeln ſchmückt den Hochaltar in der Servitenkirche, eine Krönung Mariä, in der nur die Engelknaben den Einfluß von Pinturicchio verraten. Eine Neuerung in ſeiner Krönung der Maria in der Kirche Fontegiuſta iſt aber die poetiſche umbriſche Landſchaft ſtatt der Goldwand im Hintergrund. Ähnlich iſt ſeine Krönung der Maria (von 1512) in der Galerie. Überhaupt ſind Fungais Bilder mehr oder weniger unter ſich verwandt und leicht zu erkennen. Die National Gallery in London beſitzt mehrere Exemplare. Später wurde er Mitarbeiter von Pinturicchio in Rom (Appartamenti Borgia). Sein Schüler Pacchiarotto brachte es nie über die Mittelmäßigkeit. Deſſen beſtes Bild iſt

das Triptychon in der Galerie (426), eine kindliche Madonna, die mit zwei Gefährtinnen der mütterlichen Elisabeth begegnet. Ebendaselbst ist von ihm eine große Himmelfahrt, in der er sich als ein aus seinem Gleichgewicht gekommener Künstler zeigt, der zwar fremden Einflüssen nachgab, aber diese sich nicht anzueignen wußte. Nach dieser Seite mehr begabt war Andrea del Brescianino, ein lobenswürdiger Eklektiker, von dem ein Bild (früher der Raffael-Schule zugeschrieben) in der Ugurgieri-Sammlung ist. Andere Bilder von ihm finden sich im Saracini-Palast. Wie sein Zuname schon andeutet, stammte er aus Brescia, wurde aber während seines langen Aufenthalts in Toskana sehr von der florentiner Kunst der Zeit, namentlich von Fra Bartolomeo beeinflußt.

Bei weitem der bedeutendste unter den Cinquecentisten Sienas ist Baldassare Peruzzi (1481—1537), dessen Ruhm als Architekt über die Grenzen seiner Vaterstadt hinausging. Er gilt, was den Umfang seiner Geistesgaben anlangt, weit mehr als seine heimischen Kunstgenossen; denn er war einer von den vielseitigen Meistern, die das Gesamtgebiet der bildenden Kunst beherrschten und mit dem schöpferischen Sinn eine hohe theoretische Bildung vereinigten.

Seine erste Jugendzeit verlebte Peruzzi in Siena, bis er 22 Jahre alt war. Dann zog es ihn nach Rom, wo der größte Baumeister seiner Zeit, Bramante, sein Lehrer wurde. Sein früh entwickeltes Zeichentalent wies ihn zwar erst auf die Malerei hin. Bernardino Fungai war sein erster Lehrer. Wie die Chronik berichtet, zeigte Peruzzi schon in jungen Jahren ein so ausgiebiges Talent, daß er mit dem Erträgnis seiner Arbeit seine in dürftigen Verhältnissen lebende Mutter unterstützen konnte. In seiner Jugend zeichnete er die Gruppe der drei Grazien in der Piccolomini-Bibliothek, die er späterhin für den Chigi-Palast reproduzierte. Die ersten Spuren seiner Tätigkeit in Rom finden sich im Chor von S. Onofrio, wo er die Tribuna mit Fresken ganz im Geiste der von Perugino und Pinturicchio beeinflußten Sienesen ausmalte. Später (1511—12) entstand die Deckenmalerei im Galatheasaale der Villa Farnesina, mythologische Szenen, vortrefflich dem Raume angepaßt, bei denen er das mathematische Gesetz der Perspektive zur vollen Geltung brachte. Inmitten des reich entwickelten römischen Kunstlebens zur Zeit Julius II. und Leos X. nahm sein Talent einen höheren Flug. In den Malereien der Kapelle Ponzetti in S. Maria della Pace (1507) bekundet er deutlich sein Bestreben „es in der Würde der Formgebung, des Ausdrucks und des Lebens, in der Breite der Behandlung und in edler Einfachheit der Gewänder Michelangelo und Raffael gleichzutun“ (Crowe und Cavalcaselle). Seine bekanntesten Bauwerke in Rom sind das für den reichen Bankherrn Agostino Chigi errichtete Sommerhaus, die Villa Farnesina (neuerdings auch Raffael zugeschrieben), und der Palazzo Massimi alle Colonne (1535), beide von bescheidenem Umfang, aber von überaus feinen Verhältnissen und genialer Anlage.

Wir können hier die Wirksamkeit Peruzzis außerhalb Sienas nicht weiter verfolgen, da uns dies von unserer Aufgabe zu weit abführen würde. Erwähnt sei nur, daß er 1520 von Leo X. unter Antonio da Sangallo zum Dombaumeister der Peterskirche ernannt wurde, welches Amt er bis 1527 bekleidete. Das große Unglück, das in diesem Jahre über die ewige Stadt hereinbrach, als die spanisch-

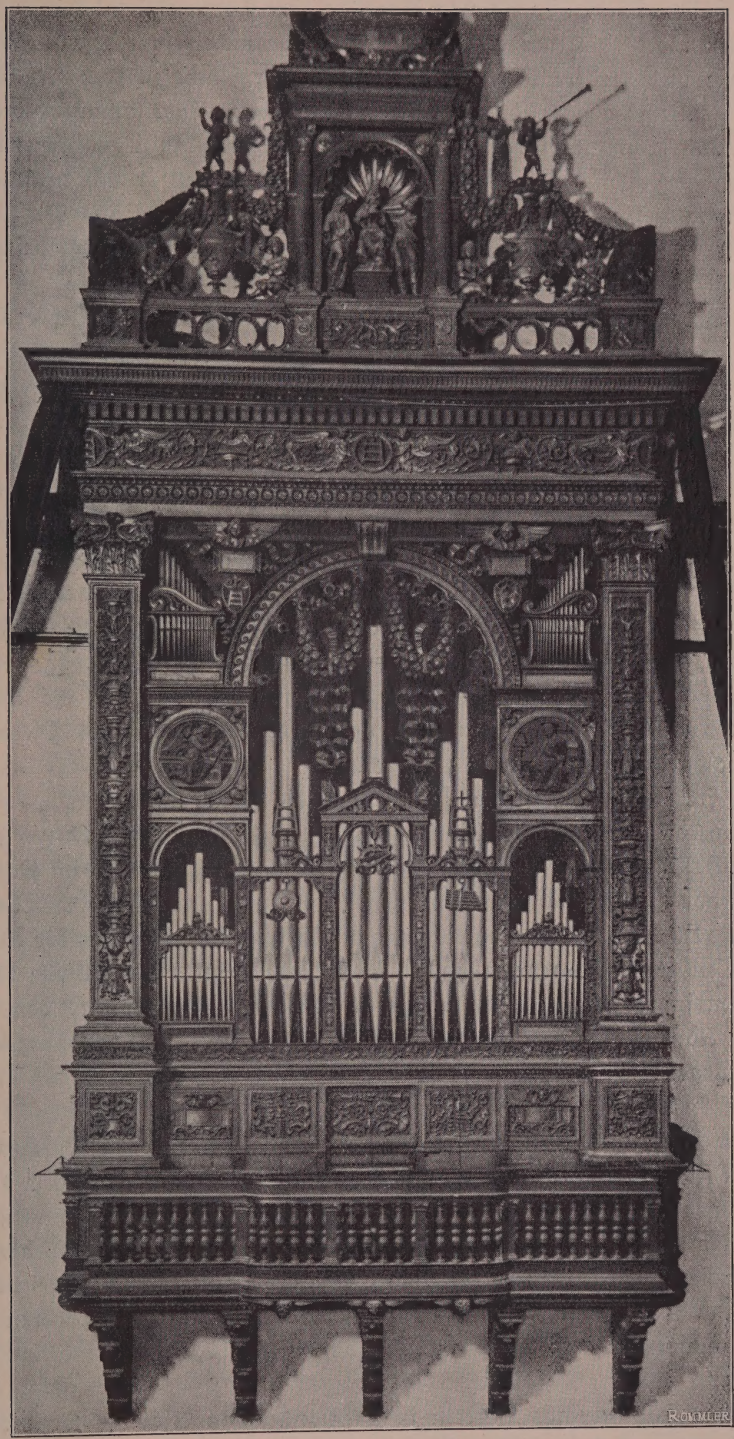

Abb. 129. Orgel in S. Maria della Scala.

deutſchen Söldnerſcharen Karls von Bourbon ihre Tore erſtürmt hatten und Leben und Eigentum der Bürger der Willkür des Raubgeſindels preisgegeben war, zwang Peruzzi, wie viele andere Künſtler, das Heil in der Flucht zu ſuchen. Ganz mittellos, bis aufs Hemd ausgeplündert, kam er nach Siena. Hier nahm ſich die Signoria ſeiner an und ernannte ihn zum Feſtungsbaumeiſter. Zwei Jahre ſpäter erhielt er das Amt des Dombaumeiſters. Im Jahre 1535 ließ er ſich bewegen, wieder nach Rom zu gehen und unter Paul III. die Leitung des Baus der Peterskirche von neuem zu übernehmen. Ein Jahr darauf ſtarb er. Seine Gebeine erhielten neben denen Raffaels im Pantheon ein Ehrengrab.

Die Bedeutung Peruzzis als Baumeiſter iſt in Siena weniger erſichtlich als in Rom. Zudem iſt ſeine Urheberſchaft an den meiſt geringfügigen Bauten, die ihm hier zugeſchrieben werden, nicht urkundlich nachweisbar. Unzweifelhaft beruht jedoch auf ſeinen Entwürfen der Bau der Villa Belcaro, deren Vorhalle, Gartenloggia und Kapelle er mit Fresken ſchmückte (ſiehe S. 147, Abb. 114), die aber von ungeſchickter Hand übermalt wurden. Wie großartig die Anlage gedacht war und wie weit die Ausführung hinter dem Plane zurückblieb, läßt der Entwurf erkennen, der mit andern Handzeichnungen des Meiſters in der Sammlung der Uffizien bewahrt wird. Mit voller Sicherheit wird ihm der Entwurf zu dem in edlen Formen gehaltenen Hochaltar des Doms zugeſchrieben; die Ausführung in Marmor überließ er (1532) dem Steinmetzen Pellegrino di Pietro. — Das unverkennbare Gepräge ſeiner Dekorationsweiſe zeigt die prachtvolle Orgel der Hoſpitalkirche, wenn die Ausführung auch in der Hand eines geſchickten Holzſchnitzers (Giovanni di Piero genannt Caſtelnuovo) gelegen haben mag (Abb. 129).

Ein Fresko in der Kirche Fontegiuſta, die tiburtiniſche Sibylle vor Kaiſer Auguſtus, verdient als Kompoſition den höchſten Preis unter Peruzzis figürlichen Malereien. Die edle Geſtalt der Prophetin iſt ganz erfüllt von dem Pathos ihrer Rede. Der vor ihr furchtſam zuſammenknickende Kaiſer hat eine ſeiner Würde mehr entſprechende Haltung in der Handzeichnung der Uffizien, die allerdings der Ausführung nur zum Teil zugrunde gelegen haben kann (Abb. 130). Die Sibylle fällt in die letzten Lebensjahre des Meiſters und läßt den Einfluß erkennen, den die unter Raffael in Rom zur Blüte gelangte Geſchichtsmalerei auf den empfänglichen Geiſt Peruzzis ausgeübt hat.

Mehr noch als Raffael hatte der große Erneuerer der sieneſiſchen Malerei Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma (geb. um 1477, geſt. 1549), auf Peruzzi eingewirkt, und es iſt wohl anzunehmen, daß die Beziehungen zwiſchen beiden Meiſtern ſchon in Siena angeknüpft, in Rom aber weiter gefördert wurden, als derſelbe sieneſiſche Bankherr Agoſtino Chigi, der Peruzzi und Raffael beſchäftigte, auch Sodoma nach Rom einlud und ihn zwei Wandgemälde im oberen Saal der Farneſina ausführen ließ: „Alexanders Hochzeit mit Roxane“ und die „Familie des Darius.“

Sodoma ſtammte aus Vercelli in Piemont. Von Martino Spanzotti wurde er während ſieben Jahren in den Anfangsgründen der Malerei unterrichtet. Doch der temperamentvolle junge Künſtler fand nach beendeter Lehrzeit ſehr bald ſeinen

Weg nach Mailand, wo gegen Ende des Jahrhunderts die Schule Lionardos mit Luini, Boltraffio und Gaudenzio Ferrari in höchster Blüte stand. Späterhin, 1501, kam er auf Veranlassung der sienesischen Spannocchis, die eine Filiale ihres Kaufhauses in Mailand hatten und Bazzis Kunst jedenfalls hochschätzten, nach Siena, was ihm nunmehr zur zweiten Heimat werden sollte. Formverständnis und sorgfältiges, namentlich die weiche Fülle und den zarten Ton des Fleisches treffendes Kolorit brachte er als Frucht seines Mailänder Aufenthalts mit nach Siena. Auch das sanfte Schönheitsideal, die zu traulichem Lächeln ansetzenden, von langwallendem Lockenhaar umrahmten Frauen- und Engelsköpfe, die wir auf Bildern seiner Frühzeit antreffen, sind lombardischen Ursprungs. Sonst beruhte alles, was er schuf, auf seinem eigensten Wesen, das zwar von fremder Kunst angeregt, aber nicht umgestimmt wurde. Ihm war die Kunst um der Kunst willen da, und um den Geschmack der Besteller trug er keine Sorge. Die Arbeit förderte er nur, wenn er seine Lust daran hatte, oder wenn ihm gute Bezahlung winkte. Etwas von wonnigem Lebensgefühl können auch seine nach dem Himmel schmachtenden Heiligen nicht verleugnen, und es mag sein, daß gerade das Sinnlichschöne seine Besteller ansprach, in einer Zeit, wo die religiöse Empfindung in der hohen Geistlichkeit wie in der vornehmen Gesellschaft matt und stumpf geworden war.

Abb. 130. Peruzzi: Augustus und die Sibylle. Fresko in der Fontegiusta.

Nach Gewohnheiten und Liebhabereien war Sodoma ein ganz moderner Lebemann. Sein Hauptvergnügen war das Wettrennen und, wie die Chronik erzählt, glückte es ihm oft einen Preis zu gewinnen. In seinem Hause hielt er allerhand Getier, Hunde, Katzen, Raben, Affen, Hühner usw. und scheute sich nicht, diese seine Lieblinge gelegentlich auch auf seinen Bildern anzubringen. Seiner tollen Einfälle und losen Streiche wegen nannten ihn die Mönche von Montoliveto, „die viel Spaß an ihm hatten", Mattaccio, d. h. den Erznarren oder Tollkopf, und Vasari beehrt ihn oft und gern mit diesem Namen.

Abb. 131. Sodoma: Judith. Akademie.

Eins der liebreizendſten Bilder aus ſeinen jungen Jahren, das ganz auffällig an die Brunnenfiguren Quercias erinnert und jedenfalls von dieſen inſpiriert wurde, bewahrt das Muſeum in Berlin: eine Caritas mit nacktem Oberkörper vor einer Flußlandſchaft; eine ſinnige Zugabe bildet ein Bäumchen mit einem Vogelneſt, dem ſein Erbauer Futter zuträgt (Abb. 132). Eine „Judith" (in der Akademie), die mit leichtem Schritt durch eine mehr angedeutete als perſpektiviſch ernſt genommene Landſchaft ihres Weges wandelt (Abb. 131) und eine Lucrezia vom Keſtner-Muſeum in Hannover gehörten mit der Caritas zu ein und derſelben Serie, die Sodoma, wie man annimmt, für den Petrucci-Palaſt in Siena gemalt hatte.

In ſeine erſten ſieneſer Jahre fällt ferner die „Abnahme vom Kreuz" in der Akademie, urſprünglich für S. Francesco gemalt. Es iſt, was die Erfindung und Anordnung anlangt, die großartigſte Kompoſition des Meiſters. Die mechaniſche Seite der Handlung, das Herablaſſen des Leichnams von zwei Leitern aus mittels eines ausgeſpannten Tuchs, hat faſt etwas Beängſtigendes, beruht aber auf einer ungemein ſicheren Beobachtung der Wirklichkeit. Trefflich geordnet, frei von jeder Formel ſtellt ſich die Gruppe der unter dem Kreuze harrenden zwei Frauen dar, die neben dem Kreuze ſtehend, den Blick mit leidvoll nach oben richten; zwei andere nehmen niederkniend ſich der vor Schmerz in Ohnmacht geſunkenen Maria an. Den Gegenſatz bilden die beiden Kriegsknechte rechts, die an der Sache innerlich unbeteiligt, in lebhafter Unterhaltung dem Vorgange ihre Aufmerkſamkeit zuwenden. Den Hintergrund füllt eine Hügellandſchaft mit hohem Himmel, gegen deſſen leuchtende Helle ſich das Kreuz mit den daran beſchäftigten Männern wirkungsvoll abſetzt (Abb. 133). Die Sieneſen erhielten angeſichts dieſer Kreuzabnahme zum erſten Male einen Begriff von der in Florenz und Mailand großgezogenen hohen Kunſt des Cinquecento.

Man kann wohl nicht darüber im Zweifel ſein, daß Sodoma ſeine „Kreuzabnahme erſt malte, nachdem er Florenz und Rom geſehen. Nach Florenz lockte ihn vielleicht 1505 das Ergebnis des Wettſtreits zwiſchen Lionardo und Michelangelo; denn die beiden Kriegsſzenen „Die Kletterer" und „Der Kampf um die

Fahne" waren eine Schule für die Welt, das ersehnte Ziel von Künstlerpilgerfahrten. Daß er Lionardos Karton kannte und studiert hatte, bekundet unverhohlen das Schlachtenfresko in Montoliveto, das den Sturm der Goten auf Montecassino darstellt.

Die frühesten Fresken Sodomas, die er 1503—1507 vollendete, befinden sich im Refektorium des Klosters Santa Anna in Creta bei Pienza. Es sind flüchtig gezeichnete, sorglos hingemalte Szenen. Besonders ansprechend sind darin aber die kleinen genrehaften, aus dem Leben gegriffenen Züge. Das Hauptbild stellt, wie es gewöhnlich in Refektorien der Fall ist, das Wunder der Brote und Fische dar (Abb. 135). In dem leicht hingestrichenen, kahlen Landschaftsgrunde hat Sodoma eine halbwegs an das Kolosseum erinnernde römische Ruine angebracht, die erste Andeutung seiner architektonischen Studien, deren Ergebnisse er häufig in seinen späteren Bildern vorführt. Mit besonderer Vorliebe wendet er sich der dekorativen Seite der Baukunst zu, ganz wie Pinturicchio, indem er die Szenerie mit zierlich ornamentierten Pilasterkulissen oder mit einem stattlichen Torbogen abgrenzt.

Abb. 132. Sodoma: Caritas. Berlin.

Viel bedeutender ist sein Freskenzyklus im Kloster Montoliveto, der die von Signorelli begonnenen Geschichten des h. Benedikt vervollständigt. Hier tritt der Gegensatz zwischen beiden Meistern grell hervor, die herbe aber gediegene Art der Zeichnung Signorellis und die heitere, von keinerlei Bedenken beschwerte Schaffensfreude Sodomas. Charakteristisch für unsern Künstler ist, was Vasari von dem Zustandekommen der Fresken erzählt. Die Arbeit war um einen billigen Preis an Sodoma verdungen, sie war aber auch danach. Als sich der Prior des Klosters darüber beschwerte, antwortete ihm Sodoma, sein Pinsel tanze nach dem Klange des Geldes. Nun wurde ihm reichlicherer Lohn versprochen, und in der Tat sind die späteren drei Bilder in den Ecken mit größerem Fleiß behandelt und farbiger gehalten. Möglich, daß auch die Gesichtsbildung, mit der der Künstler die Benediktinermönche versah, die langen und dicken Nasen und das breite Kinn,

Abb. 133. Sodoma: Abnahme vom Kreuz. Akademie.

dem Prior nicht gefallen haben. Am meisten Empfindung und feierlichen Ernst zeigt die „Einkleidung des jungen Benedikt". Kniend läßt der fromme Jüngling sich den weißen Mantel überwerfen, den ein bärtiger und würdevoller Klosterbruder emporhält. Als selbstbewußten Architekten weist sich Sodoma auf dem „Wunder mit der Backmulde" aus, deren Bruch der Heilige durch sein Gebet heilt: im Hintergrunde eine römische Tempelhalle mit dem anschließendem Torbogen, vorn links der Einblick in die Küche mit einer sich nach hinten öffnenden Tür. Das Wunder selbst erscheint fast wie die Nebensache, als das Hauptsächlichste vielmehr der mitten im freien Raum stehende vornehme Herr, der wie ein Fürst mit der einen Hand sich auf sein Schwert stützt und mit der andern eine leichthin grüßende Bewegung macht, die der ihm entgegenkommenden Gruppe von Männern und Kindern gilt. Und dieser elegante junge Herr ist Sodoma selber, der Tierfreund, wie er leibt und lebt, mit den vollen sinnlichen Lippen, die ein launiger, fast ironischer Zug umspielt (Abb. 134). Sein rechtes Behagen hat der Meister aber an der Verführungsszene gehabt, mit der der neidische Mönch Florentius den Heiligen in Versuchung bringen wollte. Die schönen Huldinnen, namentlich die leicht geschürzte in halbdurchsichtigem Gewande, die mit ihrer Gefährtin den Vordergrund einnimmt, sehen gewiß nicht danach aus, als ob der Anblick des Heiligen sie in fromme Betschwestern verwandeln würde (Abb. 136). Von dem bewegten „Sturm auf Montecassino" war schon oben die Rede.

Wir übergehen die übrigen Darstellungen — es sind im ganzen 27 — da sie zur Charakteristik des Meisters nicht viel mehr beitragen, und überlassen es dem freundlichen Leser, sich an Ort und Stelle von dem erfindungsreichen Interpreten über Schicksal und Wundertaten des h. Benedikt unterrichten zu lassen.

In Rom war Antonio Bazzi zum erstenmal im Jahre 1508, als er die Fresken für die Stanza della Segnatura übernehmen sollte, die der ungeduldige Papst Julius II. ihn aber wegen seiner Saumseligkeit nicht vollenden ließ. Zum

Abb. 134. Sodoma: Das Wunder von der geheilten Backmulde. Fresko in Montoliveto.

zweitenmal sehen wir unsern Künstler in Rom zwischen 1513—1515, als er die Hochzeit Alexanders mit der holdselig-anmutigen Roxane und die Familie des Darius in der Villa Farnesina malte.

In der Zwischenzeit verheiratete er sich mit einem Mädchen „aus guter Familie", Beatrice, der Tochter eines Gastwirts in Siena, die ihm eine Tochter Faustine und einen Sohn Apelles gebar, der aber schon in früher Kindheit starb.

In das Jahr 1518 wird die Geburt Marias in der Carmine gesetzt und der h. Georg mit dem Drachen, eines der wenigen Bilder des Meisters, die ihren Weg nach England gefunden haben.

Wie groß in seiner Auffassung und wie tief in seiner Seelenschilderung Sodoma sein konnte, wenn er wollte, davon gibt das herrliche Eccehomo, der aus S. Francesco, leider nur als Bruchstück, in die Akademie übergeführte Christus an der Säule den vollgültigen Beweis. Das kummervolle Antlitz des Erlösers schaut halb träumerisch in die Ferne, als ob das Auge in der Zukunft läse und den Gang nach Golgatha vor sich sähe (Ab. 147, S. 182). Von einer großartigen Plastik ist der Bau des nackten Körpers. Die Herrschaft über die Form, die Sodoma hier kundgibt, macht es wahrscheinlich, daß er nicht bloß Liebhaberei an der Bildhauerkunst hatte und Auge und Hand durch Abzeichnung von Skulpturen übte, sondern daß er auch mit eigner Hand sich auf dem Gebiet der Plastik versuchte. Eine Bestätigung findet diese Vermutung durch eine Notiz im Domarchiv, wonach ihm der Auftrag auf zwei von Cecco di Giorgio und Cozzarelli unaus-

Abb. 135. Sodoma: Das Speisewunder.
Fresko in S. Anna in Creta.

geführt gelassene Heiligenstatuen überwiesen worden ist. Ob er sie in Angriff genommen, ist freilich sehr zweifelhaft. Wenn in Siena überhaupt etwas mit seiner bildnerischen Tätigkeit in Beziehung gebracht werden kann, so sind es zwei Heiligenfiguren (Bernhardin und Katharina) im Treppengange des Oratoriums von S. Bernardino und das Reliefbild des Heilands neben dem Piccolomini-Altar im Dom.

Das Oratorium von S. Bernardino ist ein kleines Museum der sienesischen Kunstblüte des 16. Jahrhunderts. Schon die dekorative Ausstattung, Pilaster und Friese in Stuck, die Decke in Holz geschnitzt, von Ventura di Giuliano Turapilli (1496) zählt zu den glücklichsten Schöpfungen dieser Art. Zum Schmuck der Wände haben sich die bedeutendsten Maler Sienas vereinigt. Sodoma steuerte die als Nischenfiguren statuarisch aufgefaßten Heiligen bei: Ludwig von Toulouse, Bernhardin, Franziskus und Antonius von Padua; außerdem von den Szenen der Marienlegende die Darstellung im Tempel (der eigentliche Vorgang verschwindet gegen die schönen Frauen- und Männergruppen des Vordergrundes; Abb. 137), die Heimsuchung, die Krönung der Jungfrau und die Himmelfahrt der Maria (Abb. 138), umgeben mit einer Schar wonniger Kinderengel. Ein Bild, das er für viele Jahre unvollendet ließ.

Daneben zeigt sich Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), ein Schüler von Pacchiarotto und Fungai, in seinen schönen Gewandfiguren und den ausdrucksvollen Köpfen als ein ebenbürtiger Genosse Sodomas, dem er mancherlei abzusehen verstand und den er manchmal frei kopierte. Seine Kompositionen scheinen reif überlegt zu sein, sie sind klarer geordnet als die Sodomas, dem es öfters mehr

Abb. 136. Sodoma: Die Verführerinnen. Fresko in Montoliveto.

um die malerische Wirkung, um einzelne Prachtfiguren als um das, was vorgeht, zu tun ist. Von Pacchia ist die Geburt und die Verkündigung der Maria, dazu die Einzelgestalt des h. Bernhardin. Vortreffliches leistete er in den Fresken des unteren Oratoriums der Fontebranda, in denen er die Wundergeschichten der h. Katharina erzählt: „Die Heilung des Spitalvorstehers Cenni von der Pest" (links vom Altar), „Die Leiche der h. Agnes reicht der Heiligen den Fuß zum Kusse" und die „Befreiung der Dominikaner aus der Hand der Mörder" (im rechten Querschiff). Der tiefe Ernst und die stille Würde, mit denen Pacchia seine Heiligen ausrüstet, sind zweifellos die Früchte eines längern Aufenthalts in Florenz, wo ihm Andreo del Sarto und Fra Bartolommeo zum Vorbild dienten. An den letztgenannten erinnert das schöne Tafelbild in S. Cristoforo: die Madonna in einer Aedicula, über die zwei Engel einen Baldachin ausbreiten, zur Seite zwei bärtige Heilige (Abb. 139).

Abb. 137. Sodoma: Mariä Tempelgang. Fresko in S. Bernardino.

Der Dritte, der ſich an der Freskomalerei von S. Bernardino beteiligte, iſt Domenico Beccafumi (1486—1551), dem wir ſchon unter den Dekoratoren des Domfußbodens begegneten. Er malte die „Vermählung" (das Spoſalizio) und den „Tod der Maria", mit Männer- und Frauengeſtalten in reichen Trachten und in freier und breiter Formengebung. An der den großen florentiner Hiſtorienmalern ſeit Ghirlandajo eigenen Einkleidung der bibliſchen Erzählung in das Zeitgewand der höheren Geſellſchaftskreiſe hat Beccafumi ſich offenbar ein Beiſpiel genommen, und ſolange er dem Menſchenleben in ſeiner natürlich ſchlichten Erſcheinung nachgeht, hat er eine glückliche Hand. Weit beſſer als ſeine Fresken in San Bernardino, die durch den Vergleich mit Sodomas Werken daſelbſt unvorteilhaft wirken, iſt ſein Altarbild in der Akademie (früher in Monte Oliveto). In einer in clair obscur gehüllten Kirchenhalle kniet die h. Katharina vor dem Kruzifix betend und die Wundenmale empfangend. Rechts und links an Pfeilern ſtehen die Heiligen Benedikt und Hieronymus. Es iſt eines der wenigen Bilder, wo dieſer letzte der sieneſiſchen Maler ſich ſelbſt treu bleibt. Er war aber keine in ſich gefeſtete Natur und geriet ſtark ins Schwanken, bis er ſich ganz der manieriſtiſchen ſpätrömiſchen Schule überlieferte. Gewiß hat er ſich auf ſeinen zur Hölle niederfahrenden Erzengel Michael und den darüber den Engelchor dirigierenden Gottvater (in S. Maria del Carmine, Abb. 140) recht viel zugute getan und geglaubt den Meiſter Sodoma glänzend überboten zu haben, und doch iſt es nur ein zuſammengeſuchtes Bravourſtück, das mehr durch äußeren Pomp als durch inneren Gehalt die Bewunderung herausfordert. Das Verhängnis

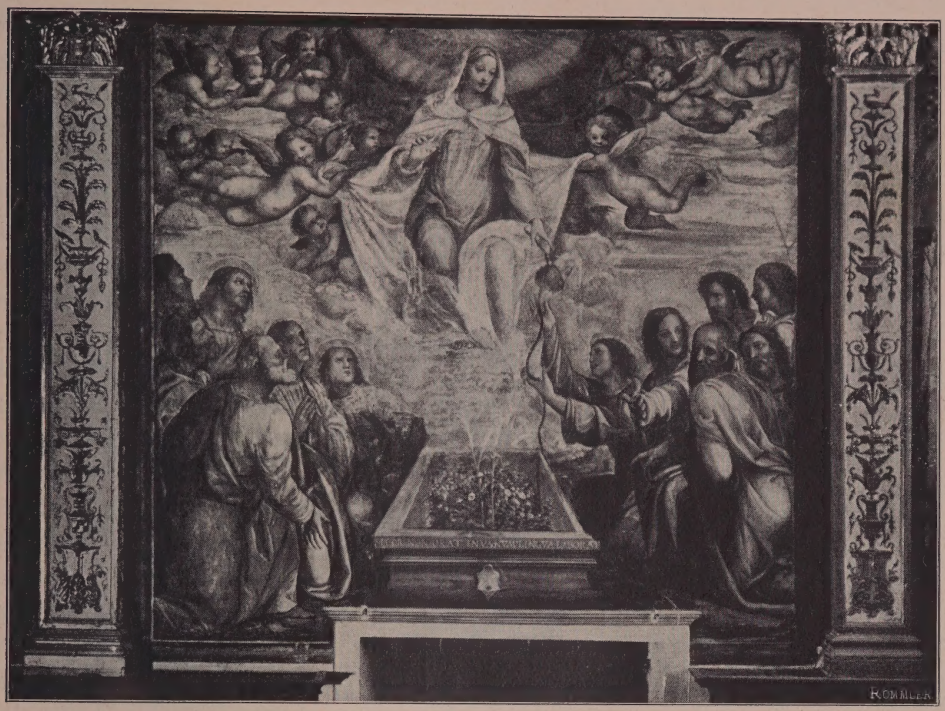

Abb. 138. Sodoma: Mariä Himmelfahrt. Fresko in S. Bernardino.

seines Lebens war zweifellos Sodoma, den er erst bewunderte und nachahmte, aber bald von Eifersucht durchdrungen, übertreffen wollte und dabei fehlte. Vasari, der wie bekannt mit ihm gegen Sodoma Partei nahm, ermutigte ihn, Michelangelo zum Vorbild zu nehmen, was auch für ihn wie für so viele Epigonen dieses unerreichbaren Geistesfürsten zum Verderbnis führte. Als ein manieristischer Nachahmer Michelangelos zeigt er sich in allen Werken seiner späteren Epoche namentlich in den Altarbildern „Christus im Limbus" und „Sturz Luzifers", die sich jetzt in der Akademie befinden.

Wir kehren zu Sodoma und seiner Kunst zurück, um nachzutragen, was in Siena an Meisterwerken von ihm noch besonderer Beachtung wert ist.

Wie schon oben erwähnt, hatte er mittlerweile Siena verlassen und seine Himmelfahrt der Madonna in San Bernardino, das schönste Bild der Serie, nicht vollendet. Es waren wohl die politischen Unruhen, die ihn forttrieben. Denn Siena hatte zu jener Zeit sein politisches Haupt Pandolfo Petrucci, der sein Mäzen gewesen, verloren. Wir hören zunächst von unserm Künstler in Ferrara und später ging er nach der Lombardei, wo er sich wohl mit erneutem Interesse an den Werken Leonardos und seiner Schule anregte.

Das Jahr 1525 sah ihn endlich nach langer Abwesenheit wieder in Siena. Es war das Jahr, wo die Sienesen ohne fremde Hilfe über die Päpstlichen und die Florentiner den glänzenden Sieg von Camollia erfochten. Aus Dankbarkeit für die Maria Assunta, die den Sienesen noch einmal und zwar zum letztenmal

Abb. 139. Pacchia: Madonna mit Heiligen. S. Criſtoforo.

geholfen hatte, wurden nun viele Bilder und Fresken bei Sodoma, dem verlorenen und glücklich wiedergekehrten Künſtler, beſtellt. Er vollendete nicht nur ſeine Aſſunta in San Bernardino, ſondern ſchuf in den nächſten fünf Jahren ſeine bedeutendſten Bilder: den berühmten h. Sebaſtian (jetzt in den Uffizien) für die Compagnia di S. Sebaſtiano in Camollia, wo der Einfluß Leonardos beſonders bezeichnend iſt; darauf folgten die Fresken in Santa Croce (jetzt in der Akademie) Chriſtus in der Vorhölle. Das Weſen des Dogmas iſt in der Handlung des Erlöſers ausgeſprochen, der den lebendig werdenden Abel emporzieht. Von großer Wirkung iſt die Gruppe des erſten Elternpaares. Der volle Zauber weiblicher Schönheit und Anmut iſt über die Geſtalt der Eva ausgegoſſen, die ihren ausdrucksvollen Blick auf ihren Sohn Abel gerichtet, ſich dem Gatten, der als das Urbild männlicher Kraft erſcheint, liebevoll anſchmiegt (Abb. 143/144).

In die Zeit von 1525—1528 fallen die Wandgemälde der Katharinenkapelle in S. Domenico, mit Szenen aus dem Leben der Heiligen. Die gemalte Architektur, namentlich der Grotteskenſchmuck der Pfeiler auf den beiden die „Verzückung" und die „Ohnmacht" darſtellenden Seitenſtücken rechts und links vom Altar, kennzeichnet auch hier wieder den aus dem Vollen ſchöpfenden Dekorator. Reizende Putten auf den Kämpfergeſimſen ſchauen von oben herab dem Vorgange zu. Von der „Ohnmacht" gilt noch jetzt das Wort Peruzzis, er kenne niemand, der einen Ohnmachtsanfall mit ſolcher Wahrheit dargeſtellt habe wie Giovanni Antonio Bazzi. Auch das behutſame Zugreifen der beiden Gefährtinnen der Katharina kommt in vollendeter Weiſe zum Ausdruck. Die Gruppe der drei Kloſterſchweſtern hat der Meiſter mit einem Bedacht geordnet und gerundet, wie es ſonſt ſelten ſeine Art iſt (Abb. 141). Etwas fremdartig nimmt ſich der Pfeiler in der Mitte des Bildes aus, neben dem der ziemlich ſchwerfällige Chriſtus mit flatterndem Gewande herbeiſchwebt. Der architektoniſche Sinn iſt unklar, die maleriſche Bedeutung aber unverkennbar; gegen die gerade Wand ſetzt ſich die Gruppe der Kloſterfrauen entſchiedener ab als gegen die weichen, verſchwimmenden Formen der Landſchaft, die auch auf dieſem

Bilde wie immer bei Sodoma rein dekorativ aufgefaßt ist und wenig zur Stimmung beiträgt.

Nicht ganz so glücklich ist die Anordnung der andern Vision. Die himmlische Erscheinung der Madonna und des Engels, der der Heiligen die Hostie bringt, ist zu körperhaft und massig, um den Eindruck des Visionären zu machen. Das Einzelne aber, so die in Wonne aufgelöste Heilige, der kreuztragende Putto über ihr und die Hostienbringer von dem reinsten Schönheitsgefühl erfüllt (Abb. 142).

Das dritte Gemälde auf der Seitenwand links ist eine unbegreifliche Verirrung des Meisters. In der geradezu brutalen Szene geht die der Heiligen zukommende Rolle fast ganz verloren. Nach der Legende wird die Seele eines zum Tode verurteilten Verbrechers, der sich zu beichten weigerte, durch das Gebet der Heiligen gerettet. Der grausige Anblick des Leichnams mit dem abgeschlagenen, blutüberströmten Halse, die Roheit des halb nackten Scharfrichters, der eben sein Schwert in die Scheide stecken will, und die Gefühllosigkeit des grinsenden Henkerknechts, der den Körper des Enthaupteten wegzuschleppen sich anschickt, wird in nichts gemildert durch die umstehenden und in allzudichtem Getümmel heandrängenden Zuschauer, auch nicht durch die seitwärts kniende und zum Himmel flehende Heilige.

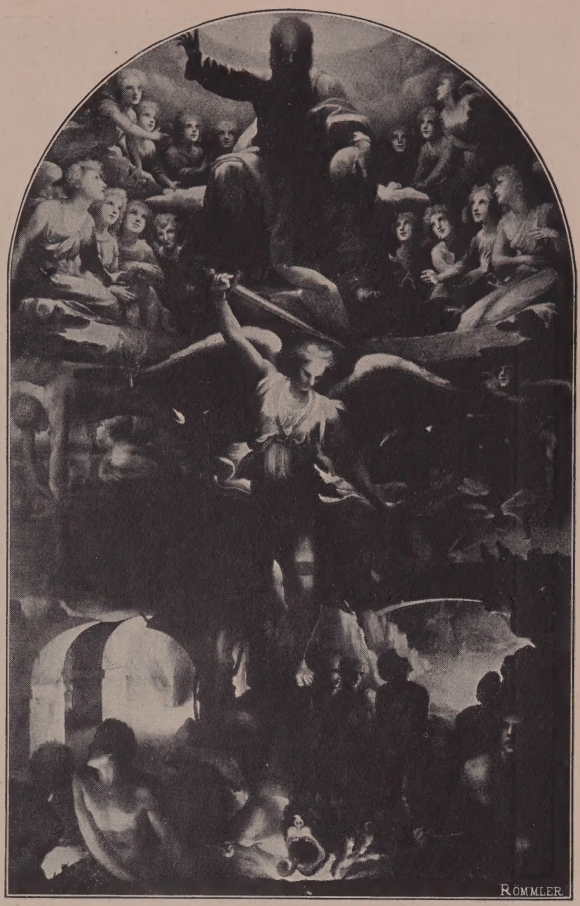

Abb. 140. Beccafumi: Das jüngste Gericht. S. Maria del Carmine.

Die Freskomalerei lag Sodoma besser zur Hand als die Ölmalerei. Die Technik erfordert flotte, ununterbrochene Arbeit und schließt die feine Durchführung, das Kleibeln, wie Dürer sich ausdrückt, aus. Der Pinsel kann dabei „tanzen". Es ist daher erklärlich, daß verhältnismäßig nur wenige Tafelbilder des Meisters vorhanden sind, und diese haben leider alle durch Veränderung der Farbentöne gelitten. Das reichste Gruppenbild darunter ist die „Anbetung der h. drei Könige" in S. Agostino (datiert 1518). Wie Benozzo Gozzoli im Medici-Palast in Florenz und Luini in der Wallfahrtskirche zu Saronno, so hat auch Sodoma das Gefolge der Könige vom Hintergrunde über die Berge her aufmarschieren lassen, darunter mehrere Berittene

Abb. 141. Sodoma: Ohnmacht der hl. Katharina. Fresko. S. Domenico.

auf feurigen Roſſen, die uns über ſeine Pferdekennerſchaft nicht im Zweifel laſſen. Die Nebenfiguren drängen ſich auch auf dieſem Bilde in überflüſſiger Weiſe, beeinträchtigen aber nicht den Eindruck der Hauptgruppe, die ſich durch die Mannigfaltigkeit der Typen und die wirkſamen Gegenſätze von Jugend und Alter, von ſanftem und erregtem Temperament auszeichnet; von ganz bezauberndem Liebreiz

Abb. 142. Sodoma: Verzückung der hl. Katharina. S. Domenico.

ist die als jugendliche Mutter vornehmen Standes ohne kirchlichen Anflug aufgefaßte Maria; von selbstbewußter Manneskraft strotzend — ganz gegen die Tradition — der h. Joseph, der mit unwilliger Neugier sein Gegenüber, den bartlosen königlichen Jüngling, ins Auge faßt. Das Profane in dieser Einkleidung des Evangeliums

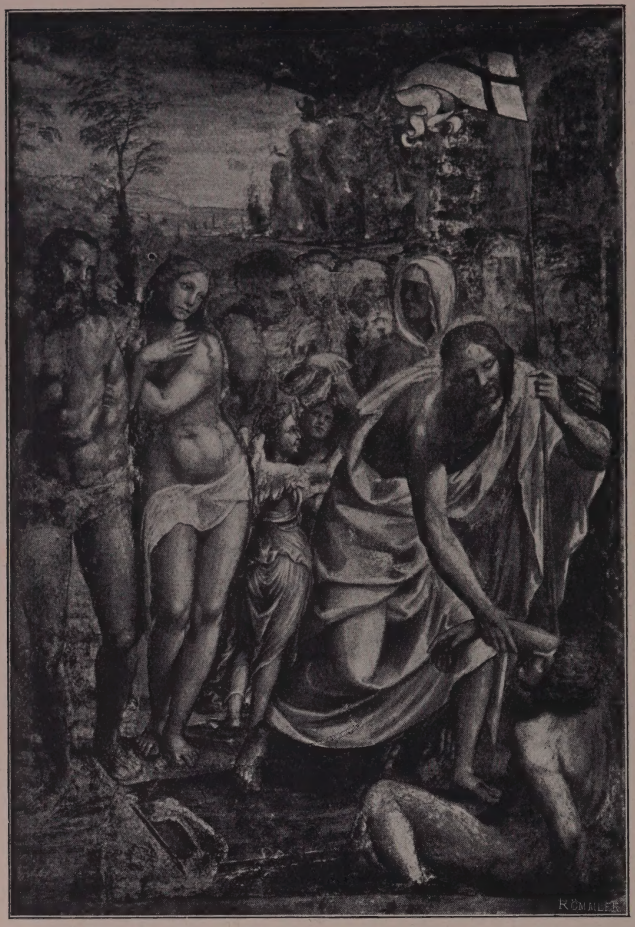

Abb. 143. Sodoma: Chriſtus in der Vorhölle. Fresko in der Akademie.

wird man dem Künſtler ebenſo zugute halten wie ſein Auftraggeber, der Erzbiſchof Ascanio Piccolomini (Abb. 145).

Das ſchönſte Schlachtroß in voller Geſtalt malte Sodoma in der ſpaniſchen Kapelle von S. Spirito, oben über der Altarniſche. Es iſt ein Schimmelhengſt, auf deſſen Rücken der h. Jakob von Compoſtella über die Leichen erſchlagener Sarazenen hinwegſprengt (Abb. 128). Karl V. ſoll beim Anblick dieſes Reiterbildes ganz entzückt geweſen ſein und geäußert haben, er gäbe ſeinen ganzen Marſtall für ſolch ein Rennpferd her. In Anerkennung ſeiner Verdienſte erhielt Sodoma die Ritterwürde, und wenn man der jetzt ganz verblaßten, aber von della Valle noch deutlich geſehenen Inſchrift auf dem ſehr verdorbenen Fresko der Marktkapelle Glauben ſchenken darf, in der er ſich Eques et Comes Palatinus nennt, wurde er ſogar in den Grafenſtand erhoben.

Zur Seite des Altars ſieht man zwei Einzelfiguren, rechts den h. Antonius Abbas, links den h. Sebaſtian. Der nackte Jüngling iſt wie der „Chriſtus an der Säule“ (Abb. 147), der „leidende Normalmenſch“ (Burckhardt) in voller Körperſchöne. Der Ausdruck des Schmerzes iſt ſehr gedämpft, mit gelaſſenem Gottvertrauen wendet ſich der Blick nach oben (Abb. 146). Das Halbrund der Altarniſche füllte Sodoma mit einer Darſtellung der h. Jungfrau, die dem h. Alfons das Ordenskleid der Dominikaner reicht; ihr zur Seite die Heiligen Lucia und Caecilia, beides wieder Geſtalten von hoher Schönheit und reinem Adel.

Mit impoſanten Einzelgeſtalten ſchmückte der Meiſter auch die Wände des großen Ratsſaales im Stadthauſe, wo vor ihm Sano di Pietro und Vecchietta mit der Reihe der Ortsheiligen, Bernhardin und Katharina, begonnen hatten. Sodoma zeigt hier wieder ſein großes dekoratives Talent in dem Aufbau einer Scheinarchitektur mit Säulen und Pilaſtern, auf deren Gebälk ſich reizende Kinderengel tummeln.

In dem Rundbogen dieses baulichen Gerüstes erscheinen die Heiligen Victor, Ansanus und Bernardo Tolomei jeder anders, aber jeder groß aufgefaßt, kraft- und würdevolle Männergestalten edelster Bildung.

Die Roxane in Rom, der San Sebastian in Florenz, die Eva und der junge Magierkönig in Siena bedeuten die Höhepunkte von Sodomas Kunst. Daß auch er Momente hatte, wo sein sonst hochfliegender Genius matt erscheint wie in seinen späten Werken im Dom zu Pisa (1542), ist nur menschlich.

Abb. 144. Sodoma: Haupt der Eva. Teil.

Noch manches Denkmal seines Genius hat Sodoma in Siena hinterlassen, manches andere ist verloren gegangen oder hat den Weg ins Ausland gefunden. Wenn Wind und Wetter nicht darüber hingefahren wären, würden uns beim Durchwandern der Stadt auch noch farbenreiche Fassadenmalereien von seinem hohen Schönheitssinn und seiner reichen Einbildungskraft Kunde geben. Einigermaßen erhalten blieb eine Pietà am Hause Bambagini-Galetti und das zum Andenken an den Abzug der spanischen Truppen 1531 gemalte Votivbild an der Porta Pispini: „Geburt" und „Anbetung des Christkindes" und darüber die frohlockenden himmlischen Heerscharen. Auf der „Anbetung" hat der Künstler sein Selbstbildnis angebracht; er hält in der Hand ein Blatt Papier mit der Devise: fac tu (mach' du es mir nach), dem Worte, das nach der Erzählung Vasaris Donatello einmal dem befreundeten Brunellesco nach Vollendung einer seiner Arbeiten zugerufen haben soll.

Mit diesem Ausdruck berechtigten Künstlerstolzes war dem Schicksal der sienesischen Kunst das Urteil gesprochen. Wie ein fernhin leuchtendes Abendrot breitete Sodomas Wirksamkeit den letzten Glanz über das Kunstleben der Stadt aus, die, ein Spielball zwischen der spanischen und der französischen Weltmacht, wenige Jahre nach seinem Tode, der 1549 erfolgte, im Verzweiflungskampf gegen die Mediceer erlag.

Schüler hatte Sodoma keine, nur Nachahmer wie Giomo del Sodoma, Vincenzo Tamagni, Michelangelo Anselmi, il Rustico und andere, die weit hinter ihm zurückblieben. Der bedeutendste war Bartolommeo Neroni, der des Meisters Tochter ge-

Abb. 145. Sodoma: Der Zug der hl. drei Könige. S. Agoſtino.

heiratet. Von ihm iſt, wie ſchon erwähnt, der marmorne Treppenaufgang zur Domkapelle entworfen, ebenſo wie die herrlichen Chorſtühle im Dom. Als Maler leiſtete er nur Mittelmäßiges, wie z. B. Miniaturen nach den Fresken von Monte Oliveto uſw. — Beccafumis letztes bedeutendes Werk in Siena ſind die Fresken in der Sala del Conciſtorio (Palazzo Pubblico), die trotz der meiſterhaften Verkürzungen, die er nicht abſichtslos angebracht, deutlich genug den Verfall und Niedergang der sieneſiſchen Kunſt zeigen. Doch Peruzzi iſt die letzte hoch aufflackernde Flamme dieſer

uns so lieb gewordenen sieneſiſchen Kunſt, die durch ihn in ihrem Erlöſchen noch einen unſterblichen Schein zu verbreiten vermochte.

Das Bild, das wir von Siena entworfen haben, wäre ein unvollkommenes, wenn wir nicht auch einige der bedeutenderen Schriftſteller erwähnten. Es muß allerdings geſagt werden, daß, verglichen mit den Kunſterzeugniſſen, nur Spärliches in der Literatur geleiſtet worden iſt. Der Ritter Folcacchiero dei Folcacchieri iſt einer der älteſten sieneſiſchen Barden. Er ſchrieb ſeine leidenſchaftlichen „Canzoni" in der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts, und zwar ſchrieb er in der italieniſchen Sprache, um von ſeiner Dame verſtanden zu werden. „La Sconfitta di Montaperti" wurde von vielen Dichtern beſungen und von Niccolo di Ventura in lebhaften Farben beſchrieben. Einer der bedeutenderen sieneſiſchen Dichter, der ein Zeitgenoſſe Dantes war, iſt Cecco Angioleri. Allerdings war er kein Dante. Er beſaß aber die Vermeſſenheit, Dante, mit dem er zuſammen in Arezzo kämpfte, wegen ſeiner hohen Ideale und beſonders wegen ſeines Platonismus zu verhöhnen. Er ſelbſt war durchaus Realiſt und er erzählt uns mit heiterem Humor ſeine Lebensgeſchichte, in der die Liebe zu ſeiner Becchina, einer Schuhmacherstochter, und der Geiz ſeines Vaters die Hauptrolle ſpielen.

Wie ſchon oben erwähnt, nehmen die Briefe der h. Katharina von Siena einen hervorragenden Platz in der sieneſiſchen Literatur ein.

Nennenswert ſind auch die ſogenannten „Aſſempri" des Auguſtiner Mönches Fra Filippo, Priors von Lecceto, in welchen der „Teufel", der ſeiner erregbaren Phantaſie in den dunklen Wäldern von Lecceto offenbar Trugbilder vorgeſpiegelt hat, eine eigentümliche Rolle ſpielt. In ſeinen religiöſen Schriften und Erzählungen ſteht er übrigens meiſt hinter San Bernardino zurück, deſſen

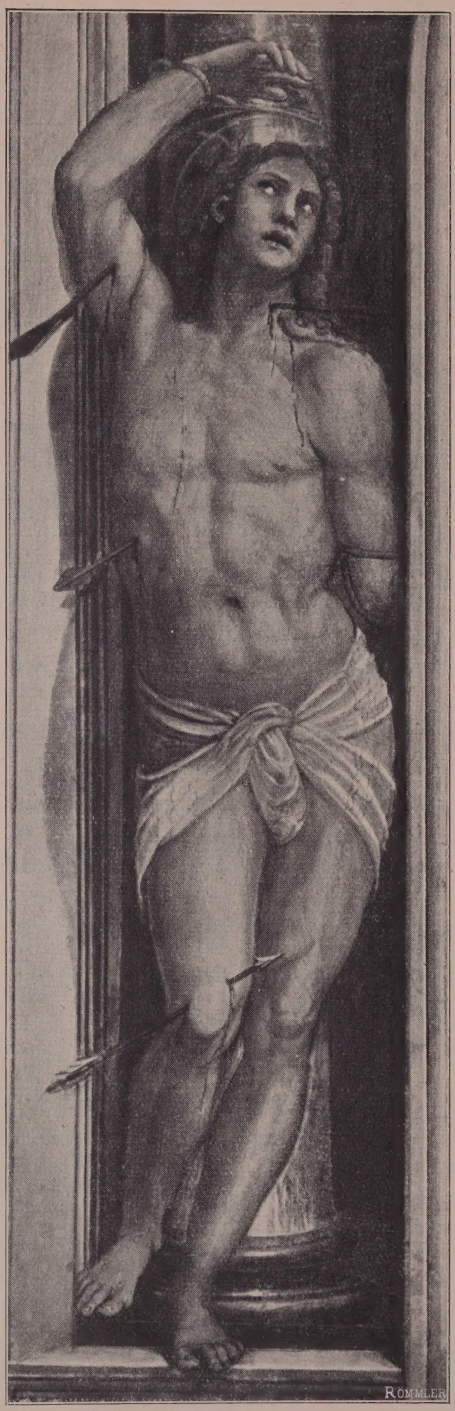

Abb. 146. Sodoma: Hl. Sebaſtian. Fresko in S. Spirito.

Predigten Muſter von großer Beredſamkeit ſind und Aneknoten und Erzählungen enthalten, die an Witz und Wahrheit an Boccaccio erinnern. Bernardino war ein Freund von Leonardo Bruni und Manetti, hegte unter ſeiner Franziskanerkutte auch humaniſtiſche Neigungen und liebte alte Manuſkripte. Zu ſeinen Füßen ſaß der junge Aeneas Sylvius, der von ihm Beredſamkeit lernte, und man kann wohl ſagen, daß er auch den Stil des nachmaligen Papſtes und größten Literaten ſeiner Zeit beeinflußt hat. Aber leider ſchrieb Aeneas Sylvius nicht wie Bernardino in ſeiner Mutterſprache, ſondern meiſt Latein. In ſeiner „Storia di due Amanti" entwirft er ein intereſſantes Bild des geſellſchaftlichen Lebens ſeiner Zeit, eine reizende Novelle, für deren Autorſchaft er ſich als Papſt zu entſchuldigen für nötig fand. In ſeinen Kommentaren weiß er perſönliche Gefühle und Erlebniſſe mit einzuflechten.

Ilcino und Sermini gehören mit Fortini und Nelli zu den beſten profanen Erzählern ihrer Zeit. Nelli war der Freund von Bernardino Ochino, dem sieneſiſchen Reformator des 16. Jahrhunderts, der aus dem Kloſter der Franziskanermönche der Oſſervanza hervorging. Er mußte Siena und Italien verlaſſen und floh nach Genf, wo ihn Calvin mit offenen Armen empfing. Später ſehen wir ihn in England. Da ſchrieb er die „Tragödie", eine Serie von dramatiſchen Dialogen, die Milton in ſeinem Verlorenen Paradies beeinflußt haben ſollen. Sie wurden von Biſchof Ponet ins Engliſche überſetzt. Auch Selio und Fauſto Sozzini ſpielten eine Rolle in den religiöſen Bewegungen ihrer Zeit. Sie waren die Begründer des Sozianismus.

In der Philoſophie, Wiſſenſchaft und Phyſik iſt Patrizi berühmt und Francesco di Giorgio, der Maler und Bildhauer, leiſtete Bedeutendes, wie ſchon erwähnt, in militäriſchen Wiſſenſchaften und als Ingenieur; ſein Schüler Biringucci vollendete ein von ihm angefangenes Werk in dieſer Richtung.

Ein bedeutender Hiſtoriker iſt Sigismondo Tizio (1448—1528), der nicht weniger als zehn dicke Bände über die Geſchichte Sienas geſchrieben hat. Nach dem Fall der Republik ſchrieb Orlando Malavolti ſein großes Geſchichtswerk. Er iſt zuverläſſig und gerecht in ſeinem Urteil, zwei unerläßliche Eigenſchaften für einen Hiſtoriker und ſomit für jeden, der die Geſchichte Sienas ſtudieren will, eine ſichere Quelle.

Abb. 147. Sodoma: Eccehomo. Bruchſtück eines Fresko. Akademie.

Abb. 148. Belagerung von Siena.

7. Das Ende der sieneſiſchen Republik.

Wenn wir zum Schluß noch einmal die Fäden der sieneſiſchen Geſchichte zuſammenfaſſen, drängt ſich uns die Beobachtung auf, daß dieſelbe ſtets in enger Verbindung mit der sieneſiſchen Kunſt geſtanden hat. Die politiſche Größe Sienas und die Glanzperiode der sieneſiſchen Kunſt liegen im 13. und 14. Jahrhundert. Die Schlacht bei Montaperti (1260) und Duccios Dombild; Simone Martinis Fresken, die über Siena hinaus im übrigen Italien und Frankreich begehrt wurden; die Vollendung des Palazzo Pubblico (1340), der Beſuch Karls IV.

Im Quattrocento ſind hauptſächlich Familienzwiſte und Parteienfehden an der Tagesordnung, die keine großen Ereigniſſe hervorrufen. Trotz dem Erſcheinen des Jacopo della Quercia an der Schwelle des Jahrhunderts, der düſter und prophetiſch über die Häupter ſeiner Zeitgenoſſen in die Zukunft blickte, blieben die Maler im Rückblick auf das Trecento verſunken.

Der h. Bernardino und vor ihm der fromme Bernardo Tolomei, die h. Katharina von Siena hatten es dem Volk der Sieneſen angetan. Es entſtanden in jener Kunſtperiode faſt ausſchließlich nur Madonnen und Heiligenbilder, wenig anderes wurde begehrt. Auch wurde der große Neubau des Domes unterbrochen, um nie mehr aufgenommen zu werden — ſchon damals ſtand er als Ruine da.

Um die Wende des Jahrhunderts entſtand ein Umſchwung. Siena nahm ſeine Geſchichte wieder ſelber in die Hand. Und dies iſt faſt einem Zufall zuzuſchreiben. Das plötzliche Erſcheinen der Türken bei Otranto und die Greueltaten, die von ihnen begangen wurden, hatten Alfonſo von Calabrien, der ſchon ſeine Hand nach der Republik Siena ausgeſtreckt hatte, veranlaßt, auf den Befehl ſeines Vaters, des König Ferdinands hin, mit ſeiner Armee nach Neapel zu eilen. Nach ſeinem Abzuge hatte Siena nichts Eiligeres zu tun, als die Häupter der Noveſchi, die angeblich die Eroberungspläne Alfonſos begünſtigt hatten, zu verbannen und ſtatt der „Monte der Neun" einen Monte del Popolo einzuſetzen. Dieſe konnten ſich aber nicht lange halten, denn bald erſchienen die Noveſchi wieder in Siena und zwar unter der Führung des Pandolfo Petrucci, der mit kräftiger Hand die Zügel der Regierung erfaßte. Er regierte zwar durch die „Balia der Neun", doch ſein Regieren wurde bald ein Dominieren. Indes gelang es ihm, in kurzer Zeit die inneren Unruhen zu regeln, indem er alle aus dem Wege ſchaffte (ſogar ſeinen eigenen Schwiegervater), die ſich ſeinem Willen nicht beugen wollten. Zum Ruhme dieſes Deſpoten muß aber geſagt werden, daß er Siena vor ſich ſelbſt und vor Ceſare Borgia dadurch ſchützte, daß er ſich mit Frankreich in ein gutes Einverſtändnis zu ſetzen wußte.

Unter ſeiner Regierung blühte der Handel wieder auf und die Künſte und Wiſſenſchaften fanden in ihm und anderen hervorragenden reichen Bürgern wie Chigi und Spannocchi Protektoren. Pandolfo Petrucci beſchäftigte, wie ſchon oben erwähnt, Pinturicchio, Signorelli, Sodoma und Peruzzi, Giacomo Cozzarelli baute ihm ſeinen Palaſt mit den jetzt noch vorhandenen berühmten Fahnenhaltern. Doch wie Papſt Pius III., ſo ſtarb auch er nur allzufrüh für Siena im Jahre 1512. Weder ſeine unfähigen Söhne noch ſein grauſamer Neffe, Raffaello, konnten die von ihm gegründete Dynaſtie aufrecht erhalten; ſie wurden als Rebellen verbannt und die Noveſchi erwählten Aleſſandro Bicchi zu ihrem Haupt, um ſich gegen die Libertini, eine demokratiſche Partei, die ſich neuerdings in Siena gebildet hatte, zu ſchützen. Sie verbanden ſich mit dem Papſt, Florenz und Frankreich. Doch die Schlacht bei Pavia (1525), welche die Gefangenſchaft Franz' I. zur Folge hatte, gab den Libertini aufs neue den Mut, ſich gegen die Noveſchi zu erheben. Aleſſandro Bicchi fiel im offenen Straßenkampf und die Libertini bemächtigten ſich der Regierung. Bald darauf erſchienen Florentiner und päpſtliche Truppen vor der Porta Camollia, um dieſe Tat der Libertini zu rächen. Die Sieneſen ſchlugen ſie aber ohne fremde Hilfe in die Flucht. Doch auf die Dauer konnten ſich die Libertini nicht halten. In ihrer Bedrängnis riefen ſie Karl V. um Hilfe an, der ſie ihnen nur zu bereitwillig gewährte. Der Kaiſer kam ſogar ſelbſt nach Siena, wohnte in Belcaro und bewunderte Sodomas Schlachtroß in San Spirito. Er gab dem ſtreitluſtigen ſieneſiſchen Volk den wohlgemeinten Rat, ſich untereinander zu vertragen, ein Rat, der nicht befolgt wurde. Es würde uns hier zu weit führen, die Grauſamkeit zu ſchildern, mit der ſich fortan die verſchiedenen Parteien in Siena bekämpften. Die Unordnung und die Untaten, die daraus entſtanden, ſpotten jeder Beſchreibung. Als dieſe Sachlage aber in Madrid bekannt wurde, beſchloß Karl V., als ſeinen Statthalter den berühmten Feldherrn Don Diego Hurtado de Mendoza nach Siena zu ſenden. Er gab ihm betreffs der Sieneſen geheime Befehle. Don Diego hatte

auf der Universität zu Siena studiert. Er war als Historiker und Schriftsteller bekannt und wurde von den nichts ahnenden Einwohnern mit Enthusiasmus empfangen. Wie groß war aber ihre Enttäuschung, als Mendoza anfing die Türme der sienesischen Paläste abzutragen, um mit dem Gestein eine Zwingburg auf dem Hügel von San Prospero, wo jetzt die Lizza sich erstreckt, zu bauen. Als sich alle Vorstellungen und Bitten von seiten der Einwohner als fruchtlos erwiesen, beschloß Aeneas Piccolomini (ein Nachkomme des Papstes), der in Rom mit anderen sienesischen Patrioten lebte, sich an Frankreich zu wenden. Da nun Heinrich II. Siena zu einer militärischen Basis seiner Eroberungspläne in Italien zu machen beabsichtigte, wurde es von französischer Seite gerne gesehen, daß die Sienesen sich von dem spanischen Joch befreien wollten. — Aeneas Piccolomini erschien unverhofft eines Tages mit französischer Mannschaft und französischem Geld vor der Porta Romana und Siena öffnete ihm weit seine Tore. Wie ein Mann erhoben sich die Sienesen gegen ihre gemeinsamen Feinde. Die Libertini und Noveschi hatten ihren Zwist und Haß vergessen und kämpften vereint gegen die Spanier, die sich ihnen als Gebieter hatten aufdrängen wollen. Nach dreitägigem harten Kampf sahen sich die Spanier gezwungen, Siena zu verlassen. Die kaiserlichen Wappen wurden mit Jubel heruntergerissen und die französischen an ihre Stelle gesetzt.

Siena erfreute sich noch einmal der neu errungenen Freiheit. Doch nicht für lange; denn die Sienesen hatten „durch ihre heroische Tat den Unwillen eines zu großen Herrn auf sich gezogen" und Karl V. war nicht der Mann, der leicht verzieh. Dazu kam, das Cosimo de' Medici nur mit Unwillen die Gegenwart französischer Truppen im Herzen Toskanas duldete. Seitdem Florenz (1530) seine Freiheit durch die Spanier verloren hatte, war Cosimo wie vor ihm sein Vater zum Herzog von Florenz durch Karl V. eingesetzt worden. Piero Strozzi, der sich an die Spitze der florentinischen Rebellen gestellt hatte, lebte seitdem in der Verbannung am französischen Hofe, wo er in gutem Einverständnis mit seiner Cousine Catarina de' Medici, der Gemahlin Heinrichs II., lebte.

Es war Piero Strozzi, der nun von dem französischen König nach Siena gesandt wurde, um gegen einen zu erwartenden Angriff von Cosimo die nötigen Vorkehrungen zu treffen. Er nahm seine Wohnung im Palazzo Spannocchi und brannte darauf, wenn die Gelegenheit kommen sollte, Rache an Cosimo zu nehmen, der seinen Vater ins Gefängnis geworfen hatte, wo dieser sich 1538 in Verzweiflung selbst das Leben nahm.

Sobald aber die Nachricht, daß Strozzi in Siena sei und sich als Marschall Frankreichs an die Spitze der französischen Truppen gestellt hätte, zu Cosimo de' Medici kam, kannte sein Zorn keine Grenzen. Er beauftragte seinen General Marignano, sofort in Eilmärschen nach Siena aufzubrechen. Unerwartet erschien eine Abteilung spanischer Kavallerie, die den Vortrupp bildete, vor der Porta Camollia und verlangte stürmischen Einlaß im Namen von Hurtado Mendoza. Da ertönte die Glocke des Mangiaturmes, um die Einwohner von der ihnen drohenden Gefahr in Kenntnis zu setzen. Und furchtlos, mit Mut und Umsicht, bereiteten sich nunmehr die Sienesen vor, zu ihrem Verzweiflungskampf, der fast einzig in seiner Art in der Geschichte dasteht. Sie ordneten ihre Streitkräfte und besetzten

ihre Tore. Piero Strozzi verließ mit den franzöſiſchen Truppen die Stadt, da er den Feind außerhalb Sienas bekämpfen wollte, während der tapfere Blaiſe de Montluc Siena ſelbſt gegen die etwaige Belagerung zu ſchützen hatte.

Es war an einem heißen Auguſttag zur Mittagszeit, als die ſich feindlich gegenüberſtehenden Heere ſich zum Kampfe rüſteten. Piero Strozzi erwartete Marignano auf einer Anhöhe bei Val di Chiana am Fluſſe Scannagallo, und um ihn ſcharten ſich zahlreiche verbannte Florentiner, die ihr Banner mit den Worten Dantes: „Libertà vo cercando che è si cara“ hoch hielten. Von beiden Seiten ſtürzte zuerſt die Kavallerie aneinander in mächtigem Anprall. Da machte plötzlich ohne Grund der franzöſiſche Fahnenhalter Kehrum und zog andere mit ſich. Er war mit ſpaniſchem Gold erkauft. Doch Strozzi kämpfte weiter. Es war ein harter, fürchterlicher Kampf, den Siena kämpfte und er war vergeblich. Noch vor dem Abend lagen ihre toten Krieger mit ihren Waffen und Fahnen meilenweit dahingeſtreckt am Fluß Scannagallo, der das Grab der sieneſiſchen Republik werden ſollte. Als Strozzi ſah, daß alles vergeblich war, flüchtete er nach Montalcino.

Noch acht Monate kämpfte das belagerte Siena um ſeine Freiheit, ehe es ſich ergab. Blaiſe de Montluc, der ſich heldenhaft benahm, kann in ſeinen berühmten Kommentaren, die Heinrich IV. die Bibel der Soldaten nannte, nicht genug den Mut und die Aufopferungsfähigkeit der Sieneſen und Sieneſinnen rühmen. Doch all dieſe Opfer blieben fruchtlos; umſonſt war auch die grauſame Ausſetzung der Kinder und alter ſchwacher Leute als „bocche disutili“, die von den harten Patrioten vor die Stadtmauern geführt wurden und dem Hungertod erlagen oder von Feindeshand niedergemacht wurden. Als Wochen und Monate vergingen und die erwartete Hilfe von Frankreich nicht eintraf, blieb endlich den Belagerten nichts übrig, als ſich zu ergeben.

Am 13. April 1555 wurden die Friedensbedingungen aufgezeichnet. Sie lauteten: daß Siena ſich wieder unter den Schutz Karls V. begeben müſſe; die Unabhängigkeit Sienas ſollte zwar gewahrt werden, aber der Kaiſer behalte ſich das Recht vor, die Regierung zu ändern und nach Belieben ſpaniſche Truppen zu ſenden. Er verſprach indes, keine Feſtung mehr zu errichten. Als am 22. April die franzöſiſche Garniſon Siena verließ, wurde ſie von den vornehmſten sieneſiſchen Bürgern und ihren Familien begleitet, die es vorzogen, nach Montalcino zu gehen, ſtatt unter ſpaniſcher Herrſchaft in Siena zu bleiben. Unter ihnen war auch Aeneas Piccolomini.

Als Marignano ſeinen Einzug in Siena hielt, läuteten die Glocken der Kathedrale und ſpaniſche Fahnen wehten von sieneſiſchen Paläſten. Zur Ehre des Siegers muß geſagt werden, daß er ſtrengſtens Plünderung verboten hatte. Nahrungsmittel und Wein wurden ſofort unter die verhungernden Einwohner verteilt, die von 40000 auf 8000 zuſammengeſchmolzen waren.

Schon zwei Jahre ſpäter, nach dem Tode Karls V., wurde Siena für eine angebliche Schuld Spaniens an Florenz von Philipp II. an Coſimo de' Medici übergeben, und dies war wohl der bitterſte Tropfen im Leidenskelch der Sieneſen. Auch Montalcino fiel einige Jahre darauf an Coſimo, der 1570 vom Papſt zum Großherzog von Toskana erhoben wurde. Siena behielt jedoch für mehr als zwei Jahr-

hunderte das Privilegium einer besonderen Verwaltung, bis durch die weitgehenden Reformen, die der Großherzog Pietro-Leopoldo in Toskana einführte, und zuletzt durch die Restauration jeder Unterschied zwischen der sienesischen und florentinischen Regierung verschwand. Aber trotz der politischen Abhängigkeit wußte Siena stets geistige Unabhängigkeit und Ideenfreiheit zu wahren. So war Siena die erste Stadt Italiens, die sich 1859 für Victor Emanuel erklärte und somit den ersten Schritt zur Einigung Italiens getan hat.

Jetzt ist Siena eine der stimmungsvollsten Städte Italiens voll großer Erinnerungen, wo sich die Vergangenheit in eigentümlicher Weise mit dem modernen Leben verschmolzen hat: das Hospital der Scala, wo die h. Katharina von Siena und San Bernardino die Pestkranken pflegten, steht mit seinen alten Fresken noch jetzt in Situ auf dem Domplatz und ist in seinen Einrichtungen durchaus auf der Höhe der medizinischen und hygienischen Fortschritte der Zeit. Die Universität, deren Gründung auf das Jahr 1203 zurückgeführt wird, ist noch heute namentlich für die juristische Fakultät gesucht. Die vor mehreren Jahrhunderten gegründete Stadtbibliothek enthält eine große Auswahl alter und neuer Bücher, deren Studium auch den Fremden zugänglich ist. Weiter ist ein naturhistorisches Museum und eine ausgezeichnete Taubstummenanstalt zu erwähnen. Berühmt ist die oben so oft erwähnte „Accademia delle belle Arti" und das an alten Dokumenten so reiche „Archivio di Stato", eine ganz unschätzbare Quelle, aus der in neuerer Zeit gelehrte Sienesen wie Luciano Banchi († 1887), Gaetano Milanesi († 1895), Cesare Paoli († 1902), Borghesi, Lisini und Rossi für ihre historischen und kunsthistorischen Studien reichlich schöpfen konnten.

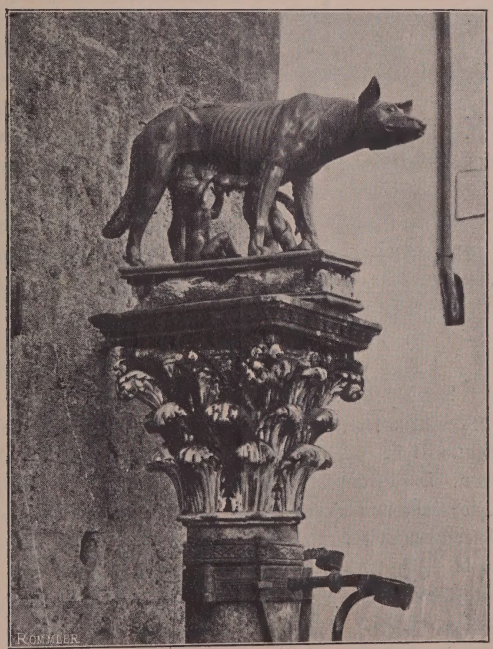

Abb. 149. Die kapitolinische Wölfin. Kapitäl der Marktsäule.

Sachregister.

Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die Abbildungen.

Akademie. Antikes Viktoria-Relief 10 (12). — Jugendbild von Duccio 85. — Madonna von Ugolino 86. — Madonna von Segna 85. — Altarwerk von Lippo Memmi 92. — Bilder von Pietro Lorenzetti 95. — Madonna von Ambr. Lorenzetti 97. — Triptychon von Taddeo di Bartolo 108. — Madonna mit Engeln von Domenico di Bartolo 110. — Anbetung von Francesco di Giorgio 122. — Gemälde von Sano di Pietro 115 (116), Giovanni di Paolo 117, Matteo di Giovanni 118, Benvenuto di Giovanni 118 (120), Girolamo di Benvenuto 118. — Madonna von Neroccio 120. — Kreuzigung von Pinturicchio 151 (149). Schnitzarbeiten von Barile 155. — Triptychon von Pachiarotto 162. — Altarbild von Beccafumi 172. — Gemälde Sodomas: Judith 166 (166), Kreuzabnahme 166 (168), Christus an der Säule 169 (182), Christus in der Vorhölle 174 (178, 179).

Banca Nazionale 138.

Belcaro. Fresken von Peruzzi 164.

Campo all' oro 11.

Carmine (Kirche). Der hl. Sigismund von Cozzarelli 144. — Jüngstes Gericht von Beccafumi 175 (175).

Castelvecchio 8.

Dom. Baugeschichte und Äußeres 36 ff. Grundriß 37 (39), Mauerreste der Domruine 41 (41), Portal der Ruine 43 (42), Fassade 44 (46), 47 (48), Mosaiken 50, Glockenturm 51.

Inneres 52 (50, 51). Papstköpfe als Konsolen 52. — Gotisches Marmorrelief 60. — Kanzel von Nicc. Pisano 61 ff. (62, 63, 64, 65). — Grabmal Petroni 67. — Grabplatte von Donatello 134. — Ziborium von Vecchietta 135 (139). — Leuchterengel von Francesco di Giorgio u. Giov. di Stefano 135 (136). — Grabmal des Piccolomini von Neroccio 138 (141). — Weihwasserbecken von Federighi 139. — Piccolomini-Altar von Bregno 145. — Älteres Stuhlwerk mit Intarsien 155. Orgellettner von Barile 155. — Geschnitztes Stuhlwerk von Neroni 156. — Fußboden 156 ff. (156, 157, 158, 159, 160). — Hochaltar von Peruzzi 164. — Jungfrau von Andrea di Bartolo 109. —

Cappella del Voto 51. Altsienesisches Madonnenbild 74.

Libreria 145. Graziengruppe 11 (13). — Fresken von Pinturicchio 146 ff. (111, 146, 150, 151, 152). — Marmorwand von Marinna 154.

Taufkapelle 136. — Portal von Marinna 154. — Johannesstatue von Donatello 134 (135). — Marmorstatue der hl. Katharina von Neroccio 136 (137). — Hl. Ansano von Giov. di Stefano 136. — Schmuck des Taufsteins von Federighi 139 (138). — Fresken von Pinturicchio 153.

Dommuseum (Opera). Antiker Sarkophag 11 (15). — Romanische Marmorarbeiten 63. — Das Dombild von Duccio 77 [Majestas 71 (71), Passionsszenen 78–86, Predella 82, 83]. — Geburt Mariä von P. Lorenzetti 96. — Moses von Federighi 139. — Johannesstatue von Cozzarelli (?) 140 (142).

Fonte Gaja 127 (128, 129).

Fonteginsta. Hauptaltar von Marinna 154 (155). — Madonna von Girolamo di Benvenuto 119 (121). — Himmelfahrt Mariä von Fungai 161. — Augustus und die Sibylle von Peruzzi 164 (165).

Fonte Nuova 8.

Fonte Ovile 8 (11).

Innocenti (Findelhaus) 144.

Loggia dei Nobili 131 (131). Statuen von Federighi u. Vecchietta 131, 136, 139. — Steinbänke von Federighi 139.

Loggia del Papa 138.

Madonna delle Nevi. Fassade von Federighi 139. — Madonna von Matteo di Giovanni 118 (119).

Marktplatz s. Piazza del Campo.

Marktsäule mit der Wölfin (187).

Martirio di S. Anſano (Kirche) 12.
Monagneſe ſ. Regie Scuole.
Montoliveto, Kloſter 34. — Fresken von Signorelli u. Sodoma 167 (169, 171).
Oſſervanza 140. Tonrelief von Andrea della Robbia 135. — Altarbild von Saſſetta 144. — Hl. Bernhardin von Pietro di Giovanni Ambroſſi 117. — Tongruppe der Beweinung Chriſti von Cozzarelli u. Francesco di Giorgio 140.
Palazzo Pubblico 31, 53. — Marktſäule mit der Wölfin von Giov. Turini (187), Turm (Mangia) 54, Turmkapelle 59. — Kapelle. Fresken von Taddeo di Bartolo 109 (108), Gotiſches Gitter (143), Chorgeſtühl von del Coro 155. — Loggia. Fonte Gaja von Jacopo della Quercia 127 (128, 129). — Sala della Balia. Fresken von Spinello 109 (25). — Sala del Conſiglio. Majeſtas von Simone Martini 87 (89), Guidoriccio dei Fogliani von Simone Martini 90 (91). — Thronende Madonna von Guido 74 (75). — Fresken von Sodoma, Sano di Pietro u. Vecchietta 178. — Sala della Pace. Fresken von A. Lorenzetti 32, 98 ff. (33, 35, 101, 103). — Standesamt. Madonna del Manto von Vecchietta 113.
Paläſte und Wohnhäuſer. Bambagini-Galetti mit Fresken von Sodoma 179. — Bandini-Piccolomini 138. — Buonſignori 56 (56). — della Ciaga 143. — Conſtantini 138. — d'Elci, Bacchus von Federighi 139. — del Governo mit Stadtarchiv 138. — Grottanelli 57. — del Magnifico mit Eiſenzieraten von Cozzarelli 142. — Malavolti 26. — Marſili 56. — Nerucci 138. — Salimbeni 27, 57 (29, 59). — Sanſedoni 56 (58). — Saracini 56 (57), Anbetung von Saſſetta 114, Madonnenbild von Giov. di Paolo 117. Spannocchi 57. — Tantucci 57. — Tolomei 27, 54 (27). — del Turco mit Kapelle von Federighi 138.
Piazza del Campo (Marktplatz) 7, 53 (17, 55).
— dell' Indipendenza 10.
— Pubbl. Mangiaturm 54.
— Vittorio Emanuele (Marktplatz) 7.
Porta Fontebranda 7 (10).
— dei Piſpini 7 (9).
— Romana. Fresko von Saſſetta 7, 115 (8).
— Salaia 10.
Regie Scuole. Holzſtatue des hl. Nikolaus von Bari von Neroccio (?) 138 (140).
Sant' Agoſtino. Altargemälde im Chor von Simone Martini und Lippo Memmi 92. — Kindermord von Matteo di Giovanni 117. — Der hl. Nikolaus von Tolentino, von Cozzarelli 145. — Kreuzigung von Perugino 151 (148). — Glaſierte Tonfliesen 160. — Anbetung von Sodoma 175 (180).
Santa Anna in Creta. Fresken von Sodoma 167 (170).
Sant' Anſano 12. Madonna von P. Lorenzetti 95.
San Bernardino 181. Madonna von Giovanni di Agoſtino 65. — Dekoration von Ventura di Turapilli 170. — Fresken von Sodoma, Pacchia u. Beccafumi 170 ff. (172, 173).
S. Caterina in Fontebranda 35, 139. — Hofanlage u. Halbfigur der hl. Katharina von Cozzarelli 144. — Holzſtatue der hl. Katharina von Neroccio 136. — Fresken von Pacchia 171.
Santa Caterina (Convento del Paradiſo). Tonbüſte der hl. Katharina von Marinna 155.
San Criſtoforo 27. — Madonnenbild von Pacchia 171.
San Domenico 52 (53). — Hl. Katharina von A. Vanni 107 (106). — Hl. Barbara von Matteo di Giovanni 118. — Anbetung von Francesco di Giorgio 122. — Ziborium von Benedetto da Majano 135. — Tabernakel in Sa. Caterina von Giov. di Stefano 136. Fresken von Sodoma 174 (176, 177).
San Francesco 52. — Kreuzgang 145. — Fragmente gotiſcher Grabdenkmäler 65. — Fragment eines Tolomei- und Petronio-Grabmals 65. — Fresken von A. Lorenzetti 98 (99). — Madonnenrelief von Cozzarelli 145.
— Galgano (Kloſter) 37 (38).
— Giovanni 43 (44, 45). — Taufbrunnen von Quercia 130, Reliefs von Quercia (132, 134), Donatello 133 (133), Ghiberti 133 und den Turini 134. — Statue des Johannes von Cozzarelli 145.
Santa Lucia. Statuen von Cozzarelli 144.
S. Maria degli Angeli. Marmorportal 144.
— di Betleme 52.
— del Carmine. Das jüngſte Gericht von Beccafumi 172 (175).
— delle Nevi ſ. Madonna delle Nevi.
— della Scala. Kirche. Triptychon von Taddeo di Bartolo 108. — Marmorgrab des Giov. Batt. Tondi von Cozzarelli 145. —

Orgel von Peruzzi 164. — Hospital. Kreuzigung von Duccio 85. — Fresken von Domenico di Bartolo 111 (110) u. Vecchietta 113.

S. Maria dei Servi 144. — Reste von Fresken aus der Schule von P. Lorenzetti 96. — Thronende Madonna von Coppo di Marcovaldo 74 (73). — Madonnenbild von Lippo Memmi 92. — Madonna di Belverde von Giacomo di Mino 94 (95). — Krönung Mariä von Fungai 161.

San Martino. Altarumrahmung von Marinna 155.

— Michele. Madonnenbild von Berna 94.

— Pietro Ovile. Madonna von Andrea di Bartolo 109. — Verkündigung v. Sassetta 115.

San Quirico 8.

Santo Spirito. Kreuzigungsgruppe Francesco di Giorgios 139. — Statuen der hl. Katharina u. des Vincenz von Cozzarelli 145. — Madonna in der Glorie von Balducci 153. — Fresken von Sodoma 178 (161, 181).

San Stefano. Madonna mit Heiligen von A. Vanni, mit Predella von Giov. di Paolo 108.

Santa Trinità 120.

Santuccio. Silbernes Reliquiarium von Ugolino di Vieri 69.

Universität 28. Grabmal Arringhieri 69.

Villa Marc Aurels 8.

Abb. 150. Ghiberti: Taufe Christi. Bronzerelief am Taufbrunnen.

Namenregiſter.

Aeneas Sylvius 147, 182.
Agnolo di Ventura 54, 59, 64.
Agoſtino di Giovanni 54, 59, 64.
Alfieri 8.
Amboſſi 117.
Andrea del Brescianino 162.
Andrea di Bartolo 109.
Angioleri, Cecco 181.
Anſanus 11.
Aretino, Spinello 24 (25).
Arnolfi di Cambio 61, 62.

Balducci, Matteo 152.
Bandini 57.
Barile, Ant. u. Giov. 155.
Bartolo di Fredi 108, 109.
Bazzi ſ. Sodoma.
Beccafumi 157, 158, 172.
Bellamino 8.
Benedetto da Majano 135 (137).
Benincaſa, Katharina 34.
Benvenuto di Giovanni 118, 158.
Bernardino di Betto ſ. Pinturicchio.
Bicchi, Aleſſandro 184.
Boccaccio 8.
Bregno, Andrea 145.

Camaino di Crescenzio 39.
Caponeri 156.
Cellino di Neſe 68.
Chigi, Agoſtino 164.
Coppo di Marcovaldo 74.
Cozzarelli 119, 142.

Dante 7.
Domenico d'Agoſtino 59.
— di Bartolo 110, 158.
— di Niccolo 155, 157.
Donatello 133, 134.
Duccio 76.

Federighi 131, 138 ff., 158.
Folcachiero 181.
Fortini 182.
Fra Filippo 181.
Fra Giovanni (da Verona) 155.
Francesco d'Antonio 160.
— di Giorgio 119, 139, 182.
— di Rinaldo 54.
Fungai 161.

Gabriello d'Antonio 160.
Gano 68.
Ghiberti 133.
Ghini 105.
Giacomo di Mino 43, 94.
Giovanelli, Benedetto 51.
Giovanni d'Agoſtino 65.
— di Cecco 59.
— di Paolo 117.
— di Piero 164.
— di Turino 134
Girolamo di Benvenuto 118.
Guido da Siena 74.
Guidoricio dei Fogliani 90.

Ilcino 182.

Lando di Pietro 40, 160.
Lorenzetti, Ambr. u. Pietr. 95 ff.
Lorenzo di Mariano ſ. Mariano.
Luca di Giovanni 58.
— di Tommè 94.
Lucchi 156.

Maitani, Lorenzo 40, 46, 63.
Malavolti 182.
Marrina Mariano 51, 153.
Martini ſ. Simone.
Martino di Bartolommeo 109.
Matteo di Giovanni 117, 157.
Melano 37.
Memmi, Lippo 92.
Michelangelo 145, 159.
Michele di Ser Memmo 59.
Minella Pietro del 157.
Minuccio di Rinaldo 54.

Nelli 182.
Neroccio di Goro 134, 160.
— di Bartolomeo Landi 119 (121).
Neroni, Bartolommeo 156, (179).
Niccolo del Coro ſ. Domenico di Niccolo.
Niccolo del Mercio 59.

Ochino 182.

Pacchia 170.
Pachiarotto 161
Paſtorino Paſtorini 160.
Pellegrino di Pietro 164.
Perugino 151.
Peruzzi, Baldaſſare 162.
Petrucci, Pandolfo 125, 141, 184.
Piccolomini ſ. Todeſchini.
Pietro del Minella 157.
Pinturicchio 112, 146, 158.
Piſano, Giovanni 38, 46, 62.
— Niccolo 60, 62.
Pius II. 145, 147.
Pius III. 145.

Quercia, Priamo della 112.
— Jacopo della 124 ff.

Raffael 149, 152.
Ramo di Paganello 37, 64.
Riccio 156.
Robbia, Andrea 135.
Roſſellino, Bernardo 138, 148.

Salimbeni (Familie) 32.
Sano di Pietro 109, 115.
Saſſetta 113.
Segna di Bonaventura 85.
Sermini 182.
Signorelli 143.
Simone Martini 86.
Sodoma 164 ff.
Spinello 109.
Stefano di Giovanni, genannt Saſſetta 113.
Strozzi, Piero 185.

Taddeo di Bartolo 108, 109.
Tino di Camaino 39, 66.
Tizio, Sigismondo 182.
Todeſchini-Piccolomini 141, 154.
Tolomei, Bernardo 31.
— Pia 31.
Turini 160.
Turino di Sano 134.

Ugolino 86.
— di Vieri 54, 69, 160.
Urbano (da Cortona) 139.

Vanni, Andrea 107, 108.
— Lippo 105.
Vecchietta 113, 131.
Ventura di Turapilli 170.
Vernaccio 37.

Berühmte Kunststätten

Format 17×25 cm Nr. 1—40

1. **Vom alten Rom.** Von E. Petersen. 4. Aufl. 193 S. mit 151 Abb. M. 3.—
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 4. Aufl. 165 S. mit 138 Abb. M. 3.—
3. **Rom in der Renaissance.** Von E. Steinmann. 3. Aufl. 231 S. mit 165 Abb. M. 4.—
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Aufl. 108 S. mit 144 Abb. M. 3.—
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 3. Aufl. 260 S. mit 181 Abb. M. 4.—
6. **Paris.** Von G. Riat. 2. Aufl. 213 S. mit 182 Abb. M. 4.—
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 120 S. mit 115 Abb. M. 3.—
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 2. Aufl. 168 S. mit 147 Abb. M. 4.—
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 2. Aufl. 192 S. mit 150 Abb. M. 4.—
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 2. Auflage. 141 S. mit 148 Abb. M. 3.—
11. **Konstantinopel.** Von H. Barth. 2. Aufl. 211 S. mit 103 Abb. M. 4.—
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 123 S. mit 81 Abb. M. 3.—
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 136 S. mit 97 Abb. M. 3.—
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 144 S. mit 121 Abb. M. 4.—
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 141 S. mit 111 Abb. M. 3.—
16. **Pisa.** Von P. Schubring. 189 S. mit 140 Abb. M. 4.—
17. **Bologna.** Von L. Weber. 159 S. mit 120 Abb. M. 3.—
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitschuh. 176 S. mit 139 Abb. M. 4.—
19. **Danzig.** Von A. Lindner. 2. Aufl. 122 S. mit 113 Abb. M. 3.—
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 3. Aufl. 247 S. mit 222 Abb. M. 4.—
21. **Kairo.** Von Franz Pascha. 165 S. mit 131 Abb. M. 4.—
22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 148 S. mit 103 Abb. M. 3.—
23. **Verona.** Von G. Biermann. 198 S. mit 125 Abb. M. 3.—
24. **Sizilien I.** Von M. G. Zimmermann. 126 S. mit 103 Abb. M. 3.—
25. **Sizilien II.** Von M. G. Zimmermann. 164 S. mit 117 Abb. M. 3.—
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 138 S. mit 100 Abb. M. 3.—
27. **Mailand.** Von A. Gosche. 230 S. mit 148 Abb. M. 4.—
28. **Hildesheim und Goslar.** Von O. Gerland. 124 S. mit 80 Abb. M. 3.—
29. **Neapel I.** Von W. Rolfs. 185 S. mit 140 Abb. M. 3.—
30. **Neapel II.** Von W. Rolfs. 233 S. mit 145 Abb. M. 4.—
31. **Braunschweig.** Von O. Doering. 136 S. mit 118 Abb. M. 3.—
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 134 S. mit 105 Abb. M. 3.—
33. **Genua.** Von W. Suida. 205 S. mit 143 Abb. M. 4.—
34. **Versailles.** Von A. Pératé. 158 S. mit 126 Abb. M. 3.—
35. **München.** Von A. Weese. 2. Aufl. 253 S. mit 159 Abb. M. 4.—
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 150 S. mit 120 Abb. M. 3.—.
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 191 S. mit 85 Abb. M. 4.—
38. **Köln.** Von E. Renard. 224 S. mit 188 Abb. M. 4.—
39. **Rom im Mittelalter.** Von H. Bergner. 140 S. mit 160 Abb. M. 3.—
40. **Das barocke Rom.** Von H. Bergner. 136 S. mit 162 Abb. M. 3.—

Neue Serie im Taschenformat 12×18 cm

41. **Athen.** Von E. Petersen. 264 S. mit 122 Abb. und 1 Stadtplan. M. 4.—
42. **Riga und Reval.** Von W. Neumann. 165 S. mit 121 Abb. M. 3.—
43. **Berlin.** Von M. Osborn. 318 S. mit 180 Abb. M. 4.—
44. **Assisi.** Von W. Goetz. 172 S. mit 118 Abb. M. 3.—
45. **Soest.** Von Herm. Schmitz. 151 S. mit 114 Abb. M. 3.—
46. **Dresden.** Von P. Schumann. 353 S. mit 185 Abb. M. 4.—
47. **Naumburg und Merseburg.** Von H. Bergner. 188 S. mit 161 Abb. M. 3.—
48. **Trier.** Von O. v. Schleinitz. 260 S. mit 201 Abb. M. 4.—
49. **Die römische Campagna.** Von B. Schrader. 254 S. mit 123 Abb. M. 4.—
50. **Brüssel.** Von H. Hymans. 218 S. mit 128 Abb. M. 3.—
51. **Toledo.** Von August L. Mayer. 175 S. mit 118 Abb. M. 3.—
52. **Regensburg.** Von Hans Hildebrandt. 267 S. mit 197 Abb. M. 4.—
53. **Münster.** Von Herm. Schmitz. 242 S. mit 144 Abb. M. 4.—
54. **Würzburg.** Von Fr. Friedr. Leitschuh. 300 S. mit 146 Abb. M. 4.—
55. **Viterbo und Orvieto.** Von F. Schillmann. 182 S. mit 110 Abb. M. 3.—
56. **Ulm.** Von Josef Ludwig Fischer. 200 S. mit 130 Abb. M. 3.—
57. **Basel.** Von Martin Wackernagel. 252 S. mit 127 Abb. M. 4.—
58. **New-York und Boston.** Von M. H. Bernath. 186 S. mit 143 Abb. M. 4.—
59. **London.** Von Otto von Schleinitz. 302 S. mit 205 Abb. M. 4.—
60. **Passau.** Von Wolfgang M. Schmidt. 208 S. mit 126 Abb. M. 3.—
61. **Segovia, Avila u. El Eskorial.** Von A. L. Mayer. 180 S. mit 133 Abb. M. 4.—
62. **Lissabon.** Von Albrecht Haupt. 150 S. mit 108 Abb. M. 4.—
63. **Bamberg.** Von F. F. Leitschuh. 314 S. mit 150 Abb. M. 4.—
64. **Perugia.** Von W. Bombe. 212 S. mit 109 Abb. 4 M.
65. **Apulien.** Von R. Pagenstecher. 205 S. mit 136 Abb. M. 4.

87-B17298

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01759 5311